FILM

BOŻE NARODZENIE 1948
NR 23/24 (55/56) ROK III

ŚWIAT WESOŁYCH

BARBARA DRAPIŃSKA i KRYSTYNA CIECHOMSKA

32 STRONY!
Cena 50 zł

W numerze piszą m. in.: K. Beylin ✧ Broszkiewicz ✧ Brudziński ✧ Grodzicki ✧ Grzelecki ✧ Kulisiewicz J. Kuryluk ✧ Puchalski ✧ Stern ✧ Swinarski ✧ Toeplitz ✧ Żdżarski

POLSKA KRONIKA FILMOWA

Prezydent R. P. Bolesław Bierut został wybrany delegatem na Kongres Zjednoczeniowy Partii i Klasy Robotniczej przez górników śląskich

W chwili, gdy nasze wydawnictwo dochodzi do rąk Czytelników, całe społeczeństwo jest pod wrażeniem odbywającego się właśnie Kongresu Zjednoczenia partii klasy robotniczej.

Echo, jakie wywołał ten przełomowy w dziejach Polski fakt, wielokrotnie omawiane było obszernie na łamach całej polskiej prasy. Nie wracamy więc, uwzględniając zwłaszcza specjalny, ściśle fachowy charakter naszego wydawnictwa, do rozważań nad doniosłością tego wydarzenia. Ograniczamy się dzisiaj do podkreślenia najistotniejszego aspektu Kongresu.

Idea jedności klasy robotniczej nie jest nowa. Żyła ona zawsze i nurtowała głęboko wśród mas robotniczych. Jej wyrazem było hasło jednolitego frontu i uparte dążenia rewolucyjnych partii robotniczych do wcielania tego hasła w życie.

Do zbudowania jedności klasy robotniczej nie wystarczała jednak sama słuszność haseł jednolitofrontowych i jednościowych. Aby idea jedności mogła zwyciężyć, konieczne było uznanie jej za swoją nie tylko przez przodującą, rewolucyjną i najbardziej świadomą część robotników, lecz przez całą klasę robotniczą. A o głębokiej słuszności haseł jednościowych najszersze masy robocze przekonać się mogły tylko same, na podstawie własnych doświadczeń.

Hasło politycznej, ideologicznej i organizacyjnej jedności przeniknęło już dzisiaj głęboko do świadomości najszerszych mas robotniczych i stało się ich powszechnym żądaniem.

Realizując w całej pełni stare, lecz wiecznie żywe hasło jedności robotniczej, które wypisał na swych sztandarach rewolucyjny odłam ruchu robotniczego — klasa robotnicza robi milowy krok naprzód w swym zwycięskim pochodzie do socjalizmu w Polsce.

Premier Rządu R. P. Józef Cyrankiewicz został wybrany delegatem na Kongres Zjednoczeniowy z ramienia Katowickiej Organizacji Powiatowej P. P. S.

Na przedkongresowym zebraniu komitetów wojewódzkich PPR i PPS w Krakowie w sali Miejskiej Rady Narodowej programowy referat polityczny wygłosił minister Radkiewicz

„Zjednoczenie partii robotniczych stwarza nową podstawę konsolidacji wszystkich stronnictw obozu demokratycznego i całego narodu na podstawie budownictwa ustroju pełnej sprawiedliwości społecznej — ustroju socjalistycznego".

(Z przemówienia Sekretarza Generalnego KCPPR, Prezydenta R. P. Bolesława Bieruta, wygłoszonego na wspólnym plenarnym zebraniu KCPPR i CKW PPS).

Do ośrodka maszyn rolniczych w Toszku przybyła grupa 30 Czechów, która zaofiarowała się bezinteresownie wyremontować polskie maszyny rolnicze. Mimo że polszczyzna przywiezionego ze sobą transparentu nieco szwankuje, praca idzie sprawnie

CZYN KONGRESOWY

POLSKI ŚWIAT PRACY WYKONAŁ SWE ZOBOWIĄZANIA

Górnicy kopalni Zabrze-Wschód, inicjatorzy Czynu Przedkongresowego, wykonali swe zobowiązania przed terminem do dnia 26 listopada.

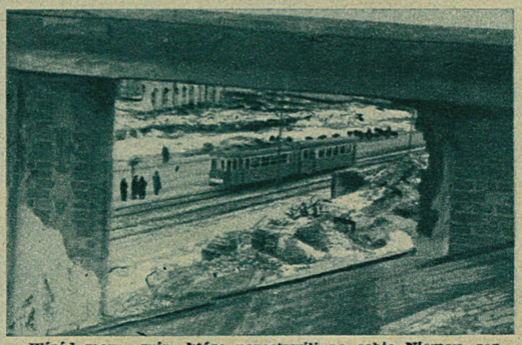
Delegacja górników kopalni Zabrze-Wschód złożyła zapewnienie Prezydentowi Rzeczypospolitej, że wyprodukuje jeszcze w r. 1948 — 150 tys. ton węgla ponad plan.

Dnia 25 listopada Państwowy przemysł metalowy wykonał plan roczny. Państwowy Przemysł Metalowy wykonał produkcję wartości 1 miliarda 19 milionów złotych w cenach z roku 1937.

W dniu 1 grudnia robotnicy Trasy W—Z wypełnili zobowiązania przedkongresowe.

Przemysł Polski Ludowej dzięki Zjednoczonym wysiłkom robotnika, technika i inżyniera, wykonał roczny plan przed terminem.

Drukarnia znaczków pocztowych w Krakowie wykonała przed terminem specjalną serię znaczków Poczty Polskiej z okazji Kongresu Zjednoczeniowego



Wśród morza ruin, które pozostawili po sobie Niemcy, rozbudowuje się nowa Warszawa. Oto sugestywne zdjęcie nowego szlaku komunikacyjnego Północ - Południe: Nowa Marszałkowska, łącząca Śródmieście z Żoliborzem

SOCJALIZM FUNDAMENTEM NIEPODLEGŁOŚCI POLSKI LUDOWEJ

WSPÓŁZAWODNICTWO — — DROGA DO DOBROBYTU

Państwowa Fabryka Wagonów we Wrocławiu wykonała przedterminowo plan produkcji. Na zebraniu koła fabrycznego PPR jednogłośnie wybrano delegatem na Kongres Zjednoczeniowy sekretarza koła tow. Sinko

NIECH ŻYJE KONGRES BUDOWNICZYCH SOCJALIZMU

PLAN SZEŚCIOLETNI — — DROGA DO SOCJALIZMU

PARTIA JEDNOŚCI PRZEWODNIKIEM MAS

POLSKA KRONIKA FILMOWA

ROZDANIE NAGRÓD KONKURSU CHOPINOWSKIEGO

W Warszawie odbyła się uroczystość wręczenia nagród laureatom konkursu na scenariusz filmu o Fryderyku Chopinie. Jak już donosiliśmy, na konkurs ten nadesłano ogółem 97 prac, w tym 14 z zagranicy. Ponieważ żadna z nadesłanych prac nie była scenariuszem, który bezspornie nadawałby się na podstawę do zrealizowania filmu, pierwsza nagroda konkursu nie została w ogóle przyznana. Drugą nagrodę w wysokości 200 tysięcy zł zdobył St. Hadyna za scenariusz pt. „Niezatarte ślady", trzecią nagrodę Hanna Ogulewicz za scenariusz pt. „Brzask sławy", pozostałą zaś sumę nagród w wysokości 200 tys. zł jury podzieliło między cztery wyróżnione prace. Po 75 tys. otrzymali p. Kassern z N. Jorku i inż. Prohaska z Bratysławy, zaś po 50 tys. — p. J. Siwkowska i p. Goździkiewicz.

Wręczenie nagród laureatom odbyło się w lokalu „Filmu Polskiego" przy ul. Puławskiej, w obecności ministra Jana Rabanowskiego, wiceministra L. Kruczkowskiego, naczelnego dyrektora P. P. „F. P." inż. St. Albrechta i jego zastępcy dyr. J. Toeplitza, prof. Z. Mycielskiego, reż. Al. Forda i przedstawicieli prasy i zaproszonych gości.

Po krótkim otwarciu zebrania przez dyr. Albrechta, wicemin. L. Kruczkowski omówił rezultaty konkursu, podkreślając jego rolę w uczczeniu roku Chopinowskiego. Konkurs jest zarazem wyjściem poza grono filmowców w poszukiwaniu przez „Film Polski" scenarzystów. Z nadesłanych 97 prac po wstępnych selekcjach jury konkursowego, przez sita krytyki przeszło tylko 14 prac, do ostatecznej zaś oceny zaledwie 6. Pierwsze miejsce niewielką różnicą głosów otrzymał scenariusz „Niezatarte ślady", odznaczający się dobrym ujęciem dramaturgicznym, wykazujący duże walory ideologiczne i czysto filmowe, o zwartej budowie, czym wyróżnił się od scenariusza „Brzask sławy", sklasyfikowanego ostatecznie na drugim miejscu. Prócz tego wyróżniono pozostałe cztery prace, które doszły do ostatecznej klasyfikacji.

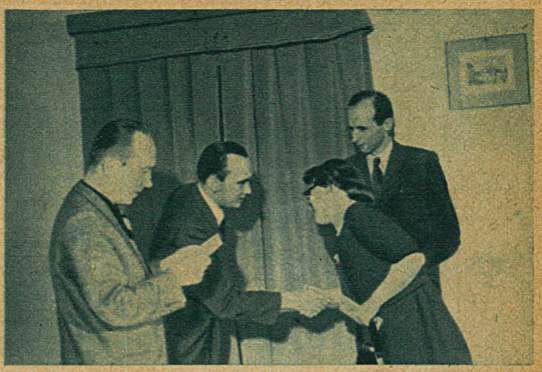
Mimo braku prac rewelacyjnych, jury konkursowe sądzi, iż z nadesłanego materiału uda się stworzyć dobry film o Chopinie. Praca nad tym powierzona została reż. Al. Fordowi.

Konkurs spełnił też inne zadanie — wykazał, iż można znaleźć odpowiedni materiał ludzki na scenarzystów, których brak tak dotkliwie dał się odczuć dotychczas w pracach „Filmu Polskiego". Wszystkie nazwiska autorów prac, które doszły do ostatniej oceny jury, to nazwiska nowe, nazwiska ludzi, nie mających dotychczas z filmem nic wspólnego.

Konkurs poza tym wykazał wielkie zainteresowanie się życiem i twórczością Chopina, autorzy wszystkich scenariuszy włożyli wiele pracy w studia nad historią Polski, duchem ówczesnej epoki, biografią i twórczością Chopina. Konkurs ten przyczynił się poważnie do pogłębienia kultury Chopinowskiej i jest poważnym wkładem w dzieło uczczenia zbliżającego się Roku Chopinowskiego.

Dyr. J. Toeplitz podał kilka szczegółów, dotyczących nadesłanych prac konkursowych. Większość z nich, bo aż 66 opierało się na koncepcji ściśle biograficznej, w tym 27 scenariuszy obejmowało całe życie Chopina, a jeden nawet sięgał aż do życia dziadka Chopina. 17 prac obejmowało okres życia Chopina w Polsce, 14 prac — lata spędzone za granicą, przeważnie pobyt Chopina w Paryżu i w Nohant. 8 prac przenosiło akcję filmu w okres współczesny, jak np. scenariusz nadesłany z Czechosłowacji przez inż. Prohaskę, oparty na dialogu oficerów niemieckich.

Na zakończenie uroczystości wręczenia nagród wyświetlany był film krótkometrażowy pt. „Recital Chopinowski w Dusznikach" w opr. T. Makarczyńskiego. (żdż)



Minister Leon Kruczkowski, dyrektor naczelny P. P. „F. P." inż. St. Albrecht w czasie wręczania dwóch pierwszych nagród za najlepsze prace w konkursie na scenariusz o Chopinie. Po prawej — laureaci: St. Hadyna i Hanna Ogulewicz

Inż. Prohaska z Bratysławy, jeden z laureatów konkursu chopinowskiego, w czasie przemówienia. Obok dyr. St. Albrecht i minister Leon Kruczkowski

CZYN PRZEDKONGRESOWY PRACOWNIKÓW P.P. FILM POLSKI

Pracownicy rozpowszechniania Filmów P. P. „F. P." powitali z radością uchwały górników z kopalni Zabrze, którzy przez wydobycie ponad plan roczny 125 ton węgla postanowili uczcić Kongres Zjednoczeniowy PPR i PPS. Podejmując ten apel pracownicy postanowili:

Wykonać plan państwowy w zakresie eksploatacji kin na dzień 8. 12. 1948, to jest na 22 dni przed terminem, uporządkować ekrany do należytej ostrości oraz naprawić reprodukcję dźwiękową w wadliwie działających kinach do dnia otwarcia Kongresu, uruchomić na dzień Kongresu kina w miejscowościach Sulęcin, Radzyń i Strzelin.

Podobną uchwałę podjęli pracownicy P. P. „F. P." na zebraniu w kinie „Polonia" w dniu pierwszym grudnia, deklarując na wniosek jednej z pracowniczek bezpartyjnych wpłatę połowy jednego zarobku dziennego na budowę Wspólnego Domu, niezależnie od uprzednich deklaracji.

Pracownicy P. P. „F. P." wezwali do zaprzestania zakupów filmów imperialistycznych i szkodliwych społecznie, tak aby tego rodzaju filmy zupełnie zniknęły z ekranów.

Pracownicy fabryki kinotechnicznej zobowiązali się wykonać przed terminem do dnia Kongresu 100 szaf amerykańskich do filmów, 100 reflektorów ze statywami i 100 przewijarek do kabin. Poza tym wmontować 9 projektorów w kinach Wrocławia, Legnicy, Gorzowa, Piotrkowa i Łodzi.

Pracownicy wytwórni filmów naukowych w Żyrardowie postanowili nadprogramowo zrealizować film naukowy pt. „Budowa gniazd i rozwój ryb", a honoraria za ten film przeznaczyć na budowę Wspólnego Domu Zjednoczonych Partii.

Dalsze meldunki napływają!

KRÓTKIE WIADOMOŚCI

● W ub. miesiącu bawił w Łodzi inż. Harry Enequist, przedstawiciel szwedzkiej firmy „Aga-Baltik", która zaopatruje „Film Polski" w niezbędne urządzenia dźwiękowe. Inż. Enequist przybył do Polski, aby uruchomić zakupione w Szwecji aparatury i udzielić fachowych instrukcji polskiej obsłudze. Inż. Enequist w czasie pobytu w Łodzi wygłosił w Wyższej Szkole Filmowej interesującą prelekcję dla słuchaczy W. S. F. oraz fachowców zatrudnionych w dziale produkcji filmu. Tematem prelekcji były zagadnienia obróbki dźwiękowej ze specjalnym uwzględnieniem przyczyn powstawania tzw. „donnerefektu".

● W związku z Kongresem Zjednoczeniowym „Film Polski" przygotowuje film średniometrażowy, obrazujący drogę rozwojową partii robotniczych w Polsce. Film jest opracowywany na podstawie materiałów dostarczonych przez archiwa partyjne.

● W ramach akcji kulturalno-oświatowej Oddział Łódzki Zw. Prac. Filmowych nawiązał kontakt z P. Wyższą Szkołą Teatralną w Łodzi. Słuchacze P. W. S. T. co dwa tygodnie odwiedzają świetlicę Związku i biorą udział w imprezach artystycznych, urządzanych na jej terenie. Występy młodych adeptów sztuki teatralnej spotykają się z dużym uznaniem bywalców świetlicy.

● Z inicjatywy Okręgowego Zarządu Kin w Łodzi został zorganizowany międzyszkolny konkurs na najlepszą pracę na jeden z określonych tematów, ustalonych na podstawie wyświetlanych w Łodzi w miesiącu pogłębienia przyjaźni polsko-radzieckiej — 17-tu filmów młodzieżowych. Tematy zostały zebrane w dwóch grupach, dla dzieci i dla uczniów starszych. Dla młodych autorów dziesięciu najlepszych wypracowań przeznaczono cenne nagrody. Konkurs wzbudził wśród łódzkiej młodzieży szkolnej wielkie zainteresowanie, udział w nim zgłosiło ponad 200 szkół.

● Instytut Filmowy dysponuje coraz większą ilością ciekawych i pożytecznych nie tylko dla szkół, ale i dla szerokiej publiczności filmów o dziełach sztuki. Filmy te nie tylko udostępniają słynne pomniki sztuki widzom kinowym, ale przez odpowiednie ich ujęcie i ukazanie uczą na nie patrzeć. Z polskich należą do tego rodzaju filmów: „Opactwo w Oliwie" i „Kraków w epoce romańskiej". O sztuce rosyjskiej opowiada film „Malarstwo Repina" i „Ostankino". (Togate muzeum sztuki), zabytki Anglii oglądamy w „Opactwie w Westminsterze" i „Katedrze św. Pawła". Angielski film o sztuce perskiej, pt. „Teheran", oraz dwa filmy szwajcarskie — „Michał Anioł" i „We Florencji Medyceuszów" uzupełniają rejestr posiadanych w tej chwili filmów, których ilość zwiększa się zresztą z roku na rok. W roku 1949 Instytut Filmowy projektuje zrealizowanie szeregu filmów o zabytkach sztuki różnych epok w Polsce.

Zasiadając przy stole wigilijnym, zamykamy jednocześnie za sobą okres wysiłków tegorocznych. Co nam ten rok przyniósł w dziedzinie filmowej? Oczywiście — był to jeszcze rok próby, doświadczeń i eksperymentów, którym kładzie kres plan sześcioletni, stawiając produkcję filmową w Polsce na silnych, ugruntowanych uchwałą Komitetu Ministrów do Spraw Kultury — podstawach.

Wchodzimy tedy w okres nowy, w którym uspołecznienie filmu i upowszechnienie oświaty, a także wydatne wzmożenie produkcji filmowej już w pierwszym roku planu stawać się będzie faktem dokonanym. W miarę realizacji planu oddawane będą do użytku nowe kinoteatry, w których będzie się wyświetlać coraz więcej filmów polskich, starannie jszych w doborze problematyki i w coraz lepszej szacie artystycznej.

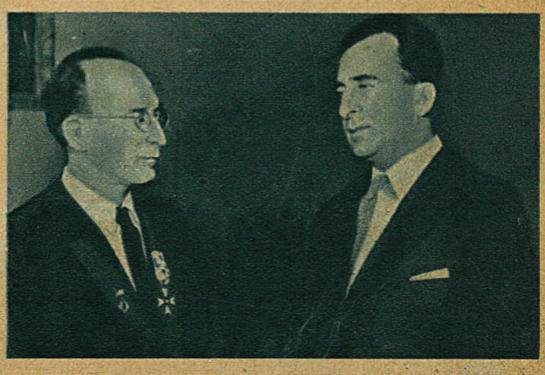
Oczywistą jest rzeczą, że plan taki nie może pominąć i prasy filmowej, przed którą stoją nowe, odpowiedzialne zadania. Już od dłuższego czasu otrzymujemy od czytelników listy, domagające się częstego ukazywania się prasy filmowej, a przede wszystkim „Filmu". Uważny Czytelnik spostrzegł zapewne zmiany, jakie stopniowo przeprowadzamy w sposobie redagowania pisma, chcąc aby stało się ono nie tylko rozrywką, ale i instrumentem wychowawczym. Zmiany te spotykają się z życzliwością — więcej, z uznaniem i zachętą, co utwierdza nas w przekonaniu o słuszności realizowanych postulatów.

Rok przyszły przyniesie nam zapewne zmiany dalsze. Dołożymy bowiem wszelkich starań, aby pismo nasze móc przekształcić na tygodnik, aby pozyskać dlań najlepsze pióra — polskie i zagraniczne, aby udoskonalić jego szatę graficzną.

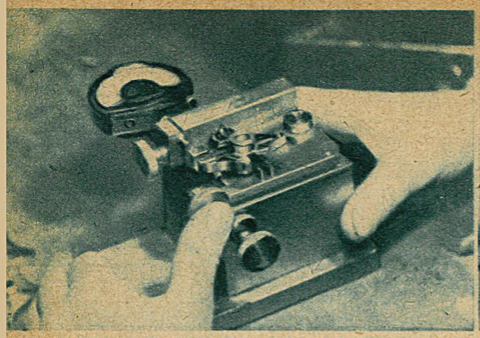
I jak dotychczas — tak i w dalszym ciągu prosimy Czytelników o kontakt, o dzielenie się z nami wszystkimi uwagami i spostrzeżeniami.

Obecny numer, podwójny, zastępuje jednocześnie numer noworoczny (następny ukaże się dnia 15 stycznia). Zamykając go, życzymy wszystkim naszym Współpracownikom i Czytelnikom najlepszych świąt Bożego Narodzenia i Nowego Roku.

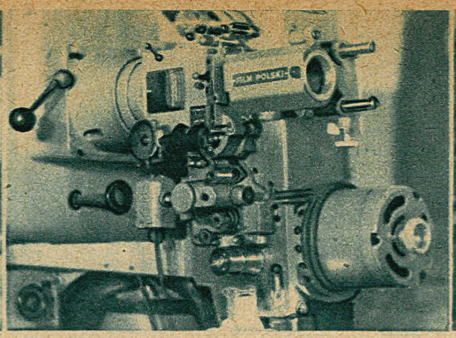
W sali kina „Pomorzanin" w Bydgoszczy odbył się pierwszy w Polsce poranek kulturalno-oświatowy, zorganizowany staraniem Zw. Zaw. Pracowników Filmowych i Radiowych pod hasłem „FILM I RADIO W SŁUŻBIE POKOJU I SOCJALIZMU". Przemawia kierownik wydziału kulturalno-oświatowego zarz. gł. Zw. Zaw. Prac. Filmowych ob. Edward Kowalski



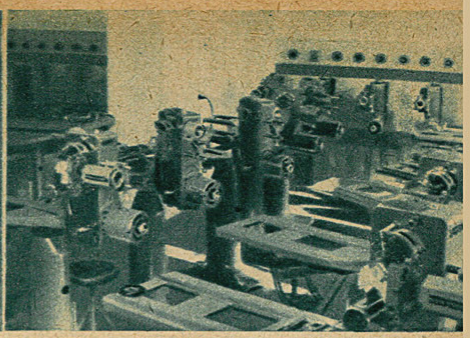
W Moskwie ambasador Rzeczypospolitej Polskiej Naszkowski odznaczył znakomitego operatora radzieckiego Borysa Monastyrskiego (po lewej) orderem „Polonia restituta" za jego pracę artystyczną w filmie „Ostatni etap"



Tym precyzyjnym aparatem sprawdza się dokładność krzyża maltańskiego — serca projektora



Nowy polski aparat projekcyjny AP1. Tak wygląda on od strony kabiny kinowej



Gotowe projektory czekają w magazynie na wysyłkę

RYCERZE KRZYŻA MALTAŃSKIEGO

— Co to za odznaka? — spytał mnie kolega, — oglądając legitymację Związku Zawodowego Pracowników Filmowych. — Podobna do Krzyża Zasługi. Czy to jakieś wasze odznaczenie filmowe?

— Nie, to krzyż maltański.

— A więc jednak odznaka...

— Nie, to najważniejsza część filmowego aparatu projekcyjnego. Ty, jako zapalony miłośnik filmu, powinieneś o tym wiedzieć, tymczasem...

— Tymczasem ani ja, ani nikt z moich znajomych również wielkich miłośników filmu nic o tym nie wie. Wyjaśnij mi to.

— Krzyż maltański zatrzymuje i przesuwa film przez okienko w aparacie filmowym. Układ maltański jest więc sercem całego projektora. Dzięki niemu otrzymujemy właśnie ciągłość ruchu na ekranie.

— Gdybym nie dowiedział się ostatnio z prasy o wyprodukowaniu nowego aparatu wąskotaśmowego, nie wiedziałbym nawet, że istnieje i rozwija się tak wspaniale nasz własny przemysł filmowy. Opowiedz mi coś o tym, bo przecież jako miłośnik filmu powinienem znać te sprawy.

— Naturalnie. Przed wojną nie było w Polsce żadnej fabryki kinotechnicznej. Aparaty projekcyjne sprowadzaliśmy z zagranicy. A wszelkie urządzenia atelierowe, jupitery filmowe, oświetlające „krwawe dramaty z życia wyższych sfer towarzyskich" lub głupkowate komedie były również pochodzenia zagranicznego. Dziś, kiedy uspołeczniona kinematografia polska staje się przodującą sztuką narodu, sprawy te mają się zupełnie inaczej. Już w r. 1945 zaczęto budować bazę techniczną dla nowego wielkiego przemysłu filmowego. Polska kinematografia demokratyczna postawiła sobie za zadanie, aby stać się całkowicie niezależną, samowystarczalną.

Na terenie byłej fabryki włókienniczej w Łodzi powstała pierwsza polska fabryka projektorów i filmowych urządzeń technicznych. Powstała prawie z niczego, bo brak nam było maszyn, a przede wszystkim brak specjalistów, brak rzemieślników i techników, znających pracę filmową. A jednak już w r. 1946 wyprodukowaliśmy pierwszy prototyp szerokotaśmowego aparatu projekcyjnego AP1. Aparat stworzyli polscy konstruktorzy z krajowych surowców. Aparat ten obsługuje już niektóre większe kina w Polsce, jak Palladium w Warszawie, albo Polonia w Łodzi.

W kwietniu 1948 r. zaczęto opracowywać nowy typ wąskotaśmowego projektora. Już w czerwcu przystąpiono do wykonania prototypu tego aparatu. Jest to właśnie AP1 — nowy projektor wąskotaśmowy, o którym słyszałeś z prasy. Fakt skonstruowania łatwo przenośnego, małego i nieskomplikowanego w obsłudze aparatu projekcyjnego ma doniosłe znaczenie społeczne, jest to jeszcze jeden krok naprzód w dziedzinie upowszechnienia filmu. Z nowego aparatu będą korzystały przede wszystkim szkoły oraz kina objazdowe, które niosą film do wsi, osiedli i miasteczek: będą z niego korzystały świetlice robotnicze i sale kinowe w małych miasteczkach. Jak dotąd redukcja filmów z szerokiej taśmy na wąską odbywa się w Czechosłowacji, niedługo jednak będziemy to robili sami w Warszawie.

W porównaniu z r. 1946 produkcja fabryki kinotechnicznej P. P. „Film Polski" wzrosła prawie 4-krotnie. W montażu znajduje się nowy ulepszony typ projektora szerokotaśmowego AP2. Oprócz projektorów produkujemy sprzęt techniczny dla naszych ateliers, tablice rozdzielcze, prostowniki, przewijarki, skiejarki i różne typy reflektorów filmowych.

Produkcja kinotechniczna jest chyba najnowszym przemysłem polskim.

Patrząc na film nie możemy zapominać, że jest on nie tylko dziełem reżysera i aktorów — jest to kolektywna praca setek rąk ludzkich, w której równie ważną rolę odgrywają robotnicy, mechanicy, konstruktorzy i inżynierowie — kinotechnicy, jak i zespół artystyczny.

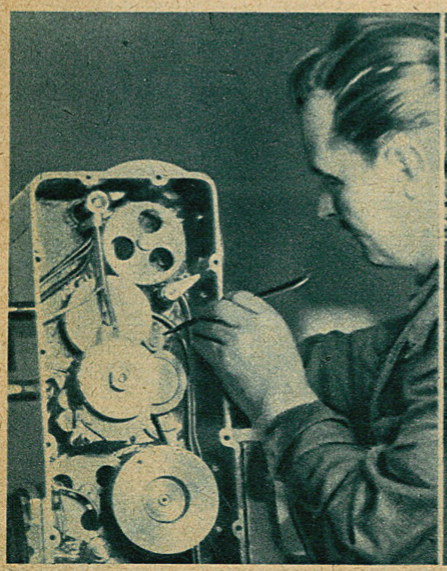
Ci rycerze krzyża maltańskiego, pracownicy zatrudnieni w fabrykacji P. P. „Film Polski" — choć ich nazwiska nie są wymieniane na ekranie przed rozpoczęciem filmu — są również współtwórcami każdego wyświetlanego obrazu.

Rozwijający się przemysł filmowy odczuwa poważny brak fachowców. Potrzeba nam kinooperatorów, emulsjonerów, chemików, techników filmowych, wykwalifikowanych robotników.

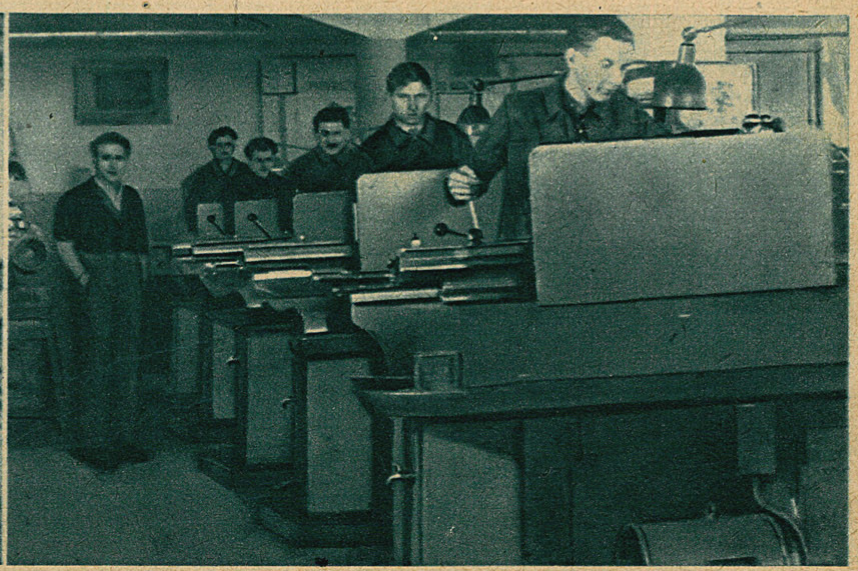
W przedwojennej Polsce nie było właściwie sztuki filmowej o znaczeniu ogólnonarodowym. Prywatni producenci realizowali film, który musiał mieć tylko jedną zaletę — musiał być kasowy. Nie było również mowy o rozwoju krajowego przemysłu filmowego. Dziś, kiedy celem filmu jest upowszechnienie kultury, kiedy służy on całemu narodowi, wkroczył na drogę właściwego rozwoju. Będziemy mieli własny wielki przemysł filmowy. Pod Warszawą powstaje w Moczydle polskie miasteczko filmowe. Szkolimy kadry nowych filmowców, budujemy nowe kina. Aparat filmowy jest coraz częstszym gościem w świetlicy robotniczej, w szkole i na wsi. Powstają fachowe periodyki, poświęcone zagadnieniom techniki filmowej. Takim pierwszym pismem jest właśnie nowopowstały „Kinotechnik".

Najmłodszy polski przemysł kinotechniczny ma więc już swój dorobek konstrukcyjny i produkcyjny. Rozpoczęliśmy seryjną produkcję projektorów. Kiedy uświadomimy sobie, że nasz przemysł filmowy powstał po wojnie, że nie został odbudowany, lecz został po prostu zbudowany od fundamentów a już w kinach pracują wyprodukowane przez nas, z naszych surowców, rękami naszych robotników i konstruktorów, aparaty projekcyjne, musimy dojść do wniosku, że nasz przemysł kinotechniczny kroczy drogą pełnego rozwoju.

BOHDAN WĘSIERSKI



Ostateczny montaż części mechanizmu projektora



Dział rewolwerówek: wykonywanie drobnych części mechanizmu projektorów

FRAGMENT Z KSIĄŻKI JERZEGO TOEPLITZA

REALIZM WŁOSKI

Jedynym krajem na zachodzie Europy, który przeciwstawił się zwycięsko stylowi Hollywood w latach 1945—1947, były Włochy. Na rozwój wspaniały nowej kinematografii włoskiej wpłynęło z jednej strony — przejęcie najlepszych tradycji rewolucyjnego filmu radzieckiego z „Pancernikiem Patiomkinem" na czele i nawiązanie do teorii montażu Pudowkina, a z drugiej zaś strony — dobra szkoła filmu dokumentalnego, w której wyrośli najwybitniejsi dziś włoscy realizatorzy, jak Rosselini, de Santis, czy Vergano.

Klimat psychologiczny, w którym rozwijała się bezpośrednio po wyzwoleniu kinematografia włoska, najlepiej tłumaczy taki, a nie inny jej charakter. Po długoletniej niewoli faszyzmu, kiedy trzeba było ciągle kłamać i tłumaczyć, że jest lepiej niż dobrze, przyszedł moment prawdomówności. Artyści, twórcy filmowi — chcą i mogą mówić bez skrępowania o sytuacji kraju po katastrofie wojennej, o skomplikowaniu zagadnień politycznych i o tym, że na odcinku gospodarczym jest wiele czarnych plam. Stąd swoboda odmalowywania rzeczywistości bez wstydliwego unikania tematów drastycznych, czy nieprzyjemnych. Nędza rzesz proletariackich, rozprzężenie moralne, trudności polityczne — wszystko to znajduje żywe odbicie na ekranie. Dodajmy jeszcze, że po wyzwoleniu lewica włoska miała możliwości wypowiadania się w filmie, zanim ruszyły do kontrataku amerykańska produkcja i Watykan.

Zacięcie realistyczne występuje we wszystkich niemal filmach nowej produkcji włoskiej. Nie wszędzie posiada jednak cechy artystyczne. Często bywa okazją do brutalnego ekshibicjonizmu. Nie umniejsza to jednak zasadniczych wartości tego ruchu o wiele zdrowszego, niż wieczne niedomówienia i fałszywa idealizacja, cechująca 90 procent filmów amerykańskich. I nic dziwnego, że w tej właśnie atmosferze narodził się bodajże najlepszy film o ruchu oporu „Rzym, miasto otwarte" (Roma — citta aperta). Nie ulękli się jego autorzy przedstawienia z całą brutalnością zarówno okrucieństwa niemieckiego jak i upodlenia współpracujących z III Rzeszą Włochów. Na tym tle bohaterstwo patriotów włoskich odcina się z całą jaskrawością. Włosi redukują ze względów oszczędnościowych do minimum sceny nakręcane w atelier, wychodząc z założenia, że prawdę artystyczną łatwiej osiągnąć przez wykorzystanie plenerów. To podkreślenie dokumentalnych wartości sztuki filmowej jest niewątpliwie najpoważniejszą zdobyczą ostatnich dziesięciu lat rozwoju kinematografii i najskuteczniejszym środkiem walki z konwencjonalizmem atelierowych przebojów, gdzie inscenizacja i tworzenie cieplarnianych warunków technicznych eliminują żywy, bezpośredni stosunek do tematu i najbardziej przekonywający scenariusz przekształcają w filmowo zakłamaną bajkę.

„Rzym — miasto otwarte", to pierwszy film z całej serii znakomitych utworów nowej włoskiej szkoły. Rosselini potwierdza swą przynależność do czołowej grupy realizatorów świata obrazem pt. „Paisa". Są to dzieje wyzwalania Włoch przez armię anglo-amerykańską, opowiedziane w sześciu epizodach, rozgrywających się w różnych miejscowościach od Sycylii do Wenecji. W filmie nie ma żadnej sztuczności, żadnego „lakiernictwa" i idealizacji — w prostej, surowej formie plastycznej podane są strzępki przeżyć, nieskomplikowane, ale pełne dramatycznego napięcia dzieje ludzi, którzy wplątani zostali w miażdżące koła historii. Głód, miłość, śmierć, akcenty śmiechu i płaczu splatają się we wstrząsającą całość, prawdziwy niesłamany obraz ostatniego roku wojny na Półwyspie Apenińskim.

Vittorio de Sica tworzy tragiczną opowieść o dzieciach włoskich — nieapolitańskich pucybutach, pt. „Dzieci ulicy" („Sciuscia"). Zampi jest autorem świetnej komedii o tragicznym zakończeniu pt. „Vivere in pace" — o echach wojennych w zabitej włoskiej wsi. I wreszcie młody reżyser Giuseppe de Santis daje prawdziwy popis ekwilibrystyki reżyserskiej w „Tragicznym polowaniu" („Caccia tragica"). Montaż i fotografia filmu nawiązują do najlepszych tradycyj niemej kinematografii.

Rozwojowi włoskiej kinematografii przeciwstawia się Hollywood, mając jako sprzymierzeńca watykańską wytwórnię „Universalia". Realizm idzie w kąt. Znowu jak za „najlepszych" faszystowskich czasów wraca się do recepty monumentalizmu, do rzymskich dekoracji i kostiumów. Pojawiają się również historyjki eskapiczne i sentymentalne propagandówki, finansowane przez kler. To co było wartkim rwącym strumieniem sztuki, zmienia się w landrynkową wodę seryjnej produkcji.

NOWE WYDAWNICTWA FILMOWE

Nakładem Instytutu Filmowego ukażą się w najbliższym czasie następujące wydawnictwa filmowe:

André Berthomieu: ZASADY SZTUKI FILMOWEJ
Książka ta, której autorem jest doświadczony reżyser francuski, w sposób przystępny i żywy omawia wszystkie najważniejsze zagadnienia artystyczne, związane z produkcją filmów (scenariusz, reżyseria, montaż itp.). Cena 300 zł.

Jerzy Toeplitz. SZTUKA FILMOWA WCZORAJ, DZIŚ I JUTRO
Pierwsze w języku polskim, oryginalne dzieło historii sztuki filmowej. Autor, wybitny polski teoretyk i krytyk filmowy, daje barwny obraz rozwoju kinematografii światowej od jej początku do dnia dzisiejszego, charakteryzując poszczególne szkoły filmowe i omawiając osiągnięcia najwybitniejszych realizatorów. Książka, wydana starannie i estetycznie, zawiera bogaty materiał ilustracyjny. Cena 700 zł.

Eugene Vale: TECHNIKA PISANIA SCENARIUSZY
Książka wybitnego scenarzysty zawiera cenne wskazówki dotyczące zasad budowy i techniki pisania scenariuszy. Wartościowa i kształcąca lektura dla wszystkich interesujących się scenariopisarstwem. Cena 600 zł.

Pragnąc umożliwić szerokim kołom czytelników „Filmu i miłośnikom sztuki filmowej nabycie tych wartościowych książek na warunkach ulgowych — wydawnictwo nasze uzyskało od Instytutu Filmowego specjalny rabat w wysokości 25% ceny rynkowej każdej wyżej wymienionej książki. Poniżej zamieszczamy kupon, który osoby reflektujące na nabycie wszystkich lub dowolnie wybranych książek po dokładnym wypełnieniu winny przesłać w terminie do dnia 1 lutego 1949 r. do Instytutu Filmowego w Łodzi (Targowa 61), przesyłając jednocześnie przekazem pocztowym odpowiednią kwotę.

KUPON ULGOWY „FILMU"

Do Instytutu Filmowego
w Łodzi, ul. Targowa 61

Niniejszym zamawiam:

1. Zasady Sztuki Filmowej (André Barthomieu) 225 zł
2. Sztuka Filmowa wczoraj, dziś i jutro (Jerzy Toeplitz) 525 zł
3. Technika pisania scenariuszy (Eugene Vale) 450 zł

(Niepotrzebne skreślić)

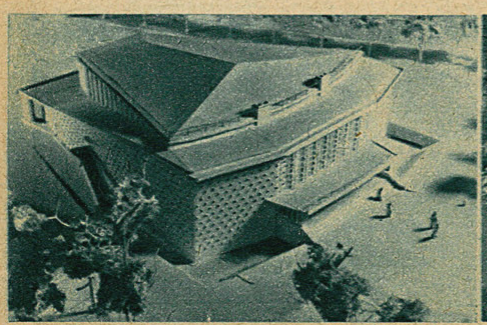
Równocześnie wysyłam sumę: ..... zł.

Adres: .....

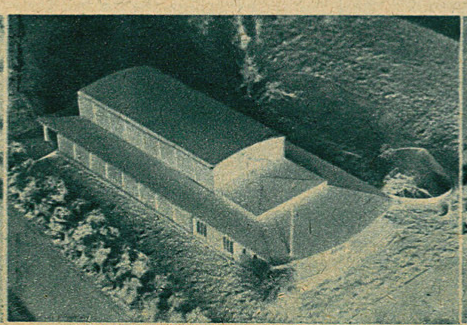
Imię i nazwisko: .....

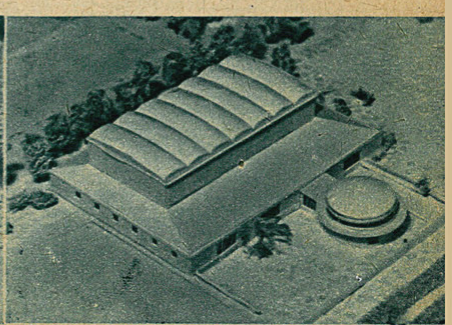
(Prosimy o czytelne wypełnienie kuponu)

MAKIETY NOWYCH KIN WARSZAWSKICH



Kino „Wieczór" przy przecięciu Puławskiej z Rakowiecką. Kino to jest w budowie. Projektodawcami są inż. inż. Marczewski i Putowski. Sala obliczona jest na 1260 miejsc





Makiety dalszych kin projektu inż. Mieczysława Pipreka. Po lewej kino przy Podskarbińskiej (narożnik Kobielskiej), po prawej kino przy ul. Narbutta w pobliżu alei Niepodległości. Budowę wszystkich kin wykonywa Dział Budownictwa P. P. F. P.

Scena zbiorowa z nowego filmu batalistycznego „Trzeci szturm"

W. Nieszczyplenko i A. Kuimaniedow w „Narzeczonej z Turkmenii"

NAJLEPSZE FILMY RADZIECKIE PRODUKCJI 1948

Ostatni w roku numer zobowiązuje starym dziennikarskim zwyczajem do ustalenia bilansu kończącego się roku w dziedzinie życia, czy twórczości, której pismo poświęca swoje łamy.

Gdybyśmy przystąpili do podsumowania faktów, świadczących o ujawnionych przez naszą widownię zainteresowaniach i upodobaniach w 1948 r., to dane cyfrowe i faktyczne Miesiąca Pogłębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej w bilansie tym zajęłyby pozycję wyraźnie świadczącą o tym, że najbliższą dla nas ideowo i artystycznie stała się po rodzimej — kinematografia radziecka. Sukcesy „Pieśni tajgi", „Narzeczonej z Turkmenii" i wielu innych nowych filmów radzieckich stanowią w omawianym bilansie cyfry najpoważniejsze.

Filmy radzieckie wyświetlane na naszych ekranach w ciągu kończącego się 1948 roku pochodzą z produkcji roku poprzedniego lub dawniejszej. Filmów produkcji tegorocznej widzieliśmy zaledwie kilka. Zobaczymy większość z nich dopiero w nadchodzącym 1949 roku. Podsumowanie więc czołowych pozycji radzieckiej tegorocznej produkcji stanowić może na progu Nowego Roku jednocześnie zapowiedź tych atrakcyj artystycznych, jakie tegoroczna produkcja radzieckiej kinematografii da nam w roku nadchodzącym.

TEGOROCZNA PRODUKCJA

Z filmów tegorocznej produkcji widzieliśmy dotychczas pogodną komedię „Narzeczona z Turkmenii", film morski z czasów ostatniej wojny — „Na morskim szlaku" oraz filmy dla młodzieży — „Czerwony krawat" i „Uczennica Ia".

W dniach najbliższych wchodzi na nasze ekrany kolorowa komedia obyczajowa reżyserii J. Rajzmana „Express Moskwa — Ocean Spokojny" (dotychczasowy tytuł „Pociąg jedzie na wschód"). Jest to zaledwie nikły procent filmów nakręconych w wytwórniach radzieckich w 1948 roku. Łącznikiem między rokiem 1947 a bieżącym, w pracy radzieckich realizatorów jest film reżysera Włodzimierza Pietrowa „Stalingradzka bitwa", który rozpoczęto realizować jeszcze w roku ubiegłym. O rozmachu, z jakim wykonano tę filmową epopeję, świadczy liczba 50.000 statystów — wojska i „ludności cywilnej" oraz wielka ilość sprzętu wojennego.

Po znakomitym filmie Ermlera „Wielki przełom", który można uważać za biografię radzieckiej strategii wojennej, rozwiniętej w walce o Wołgę, film Pietrowa da obraz samego ogromu zmagań, żywą historię bitwy, która zdecydowała o losach cywilizacji. Oba te filmy, konstruktywnie się uzupełniają i dają po raz pierwszy w dziejach kinematografii artystyczny prawdziwy dokument — dzieło historyczne w dosłownym znaczeniu odtwarzanego zjawiska dziejowego.

Dla pogłębienia wartości dokumentalnej tego wielkiego obrazu artystycznego bitwy stalingradzkiej, sceny batalistyczne zostały sfilmowane na historycznych pobojowiskach. Na ekranie pojawiają się w toku narracji filmowej wybitne postaci historyczne.

DZIEJE ZMAGAŃ Z HITLERYZMEM

Jak gdyby dalszym ciągiem w opracowaniu filmowym dziejów wojny radziecko-niemieckiej jest również w ubiegłym roku zrealizowany przez reżysera Igora Sawczenkę w Kijowskiej Wytwórni Filmowej według scenariusza Arkadiusza Pierwencewa film pt. „Trzeci szturm". Igor Sawczenko jest mistrzem scen zbiorowych. Potężne zmaganie dwóch armii o Krym, klucz na Bałkany — opracowane przez niego przy współudziale filmowców wojskowych obok bezcennej wartości historyczno-dokumentalnej, posiadają swoją wyjątkową i niepowtarzalną wartość artystyczną.

Znany czeski krytyk filmowy, O. Kautsky, pisze o filmie Sawczenki, — że „w dzieje kinematografii film ten wnosi nowy przewrót, wzbogaca sztukę filmową nową formą artystyczną — dokumentalnego obrazu. Tutaj nie ma intrygi literackiej, zniekształcającej rzeczywistość historyczną.

Artysta — reżyser i scenarzysta — wybiera z historii to, co najistotniejsze, aby nie pozbawiać jej prawdy, ale uczynić dramatem (w znaczeniu artystycznym — przyp. red.). Z dramatu historii (w ten sposób) reżyser czyni dramat artystyczny, potężnie oddziaływający na wyobraźnię, zwarty, ale doskonale prawdziwy (zgodny z rzeczywistością)" ...

WSPÓŁPRACA LITERATURY Z FILMEM

Tematyka wojenna wciąż stanowi przedmiot największych zainteresowań, najbardziej twórczych poszukiwań reżyserów radzieckich. Z niej narodziły się dwa wielkie filmy, wypuszczone na ekrany pod koniec tegorocznego sezonu: „Młoda Gwardia" — film w dwóch seriach wg powieści A. Fadiejewa w reżyserii Gierasimowa i film reż. E. Zilbersztajna wg scenariusza M. Smirnowej, opracowanego na podstawie powieści Borysa Polewoja „Opowieść o prawdziwym człowieku". Te dwie przeróbki filmowe dwóch głośnych literackich utworów świadczą o aktualnym żywym powiązaniu ze sobą wszystkich rodzajów sztuki radzieckiej, o ścisłej współpracy ludzi sztuki, co wzbogaca ją i udostępnia jej owoce w każdej postaci najszerszym masom społeczeństwa. Popularność powieści Fadiejewa zachęciła pracowników radzieckiej kinematografii do wypuszczenia filmu w dwóch seriach a każdą w 1.500 kopiach. Film ten wkrótce zobaczymy na naszym ekranie. Pozwoli on czytelnikom powieści zżyć się bardziej z jej młodymi bohaterami, obrońcami ziemi ojczystej i ludzkiej godności.

O filmie „Opowieść o prawdziwym człowieku" pisze krytyka filmowa radziecka, również jako o wybitnym utworze, który zachował i przekazał świadomości widzów te walory powieści B. Polewoja, za które ją polubili czytelnicy.

Powieść i film opowiadają o lotniku, który w katastrofie lotniczej został kaleką — lecz siłą woli opanowuje skutki kalectwa i wraca do czynnej służby, by walczyć za ojczyznę.

Do wybitnych filmów tegorocznej produkcji należy zaliczyć również filmy reż. A. Frołowa „Noc dowódcy", spółki reżyserskiej Buniejewa, Rybakowa i Szwejrera „Droga sławy", (o dziewczynie — maszynistce, która dowoziła amunicję i broń do oblężonego Stalingradu), A. Romma „Sąd honorowy", i wiele innych, których omówienie przekroczyłoby ramy krótkiego artykułu informacyjnego. — Chciałbym więc tylko uzupełnić garść tych informacji wiadomością, że prócz filmów artystycznych zdobył wysoką ocenę krytyki i opinii publicznej w ZSRR wypuszczonych na ekrany film dokumentalny z serii obrazów o państwach demokracji ludowej reż. J. Kopalina — „Nowa Albania". „Nowa Albania" — ukazuje drogę góralskiego narodu Skipetarów od zapóźnionego feudalizmu poprzez walkę wyzwoleńczą do socjalizmu.

Piękno kraju, waleczność, obyczaj, praca ludu, obudzonego nowymi ideami z wiekowej drzemki — tworzą treść filmu ciekawego zarówno w potoczonym, jak i artystycznym i dokumentalnym znaczeniu.

Dzięki ukazaniu się nowych filmów radzieckich wyprodukowanych w 1948 roku pogłębi się przyjaźń między narodami słowiańskimi.

KAROL MIRSKI

ŚWIĘTA FILMOWC

Tamara Makarowa, którą ujrzymy niebawem w „Młodej Gwardii", spędza święta przygotowując się do nowych ról filmowych

Marek Doński, nie tylko znakomity realizator, ale i popularny w Moskwie organizator życia społecznego, przemawia do zebranej młodzieży w moskiewskim Domu Dziecka

Twórca „Admirała Nachimowa", Wsiewołod Pudowkin, spędza chwile wolne od zajęć na nartach

KARIERA KSIĄŻKI

Scena zbiorowa z filmu S. Gerasimowa „Młoda Gwardia"

KORESPONDENCJA WŁASNA „FILMU"

Moskwa, w listopadzie 1948

W zawsze przepełnionych księgarniach Moskwy na półkach, ladach i w oknach wystawowych zobaczyć można coraz to nowe wydania „Młodej Gwardii" Fadiejewa. W teatrze im. Wachtangowa na ścianach korytarzy wiszą fotografie z zeszłorocznej inscenizacji tej powieści. W kilku największych kinach stolicy Związku Radzieckiego olbrzymie reklamy świetlne zapowiadają film „Młoda Gwardia", jego pierwszą i drugą serię. Książka Fadiejewa zrobiła więc dużą karierę, przeniknęła różnymi drogami do świadomości społeczeństwa radzieckiego i poruszyła je. Nic dziwnego. Jest to książka już przez sam swój temat poruszająca.

Kiedy WOKS (Radzieckie Towarzystwo Współpracy Kulturalnej z Zagranicą) zaprosił delegację polską na specjalny pokaz obu naraz serii „Młodej Gwardii", szliśmy nie bez pewnej obawy. Czterogodzinny seans po pracowicie spędzonym na zwiedzaniu, pełnym wrażeń dniu — to perspektywa dość męcząca. Jedynie wygodne, głębokie fotele wydawały się w tym wszystkim zachęcające.

Ale obawy były płonne. Film przez cały czas trzyma widza w pełnym napięciu, zainteresowaniu, a w całości jest jednym z najlepszych osiągnięć kinematografii radzieckiej. Stwierdzenie, że jest on wysoce wychowawczy — byłoby zbyteczne. Wszystko, co dzieje się w sztuce radzieckiej, ma swoje określone cele wychowawcze. I tutaj pokazane jest poczucie głębokiej wspólnoty narodowej, istotne przywiązanie do legitymacji partyjnej, dającej nie przywileje, ale narzucającej duże obowiązki wobec państwa. Film jest patetyczny, ale patetyczny jest sam temat walk młodzieży komsomolskiej z niemieckim najeźdźcą. Propagandowy? Tak, ta młodzież „robiła" dobrą „propagandę"...

„Młoda Gwardia" osnuta jest w całości na autentycznych wydarzeniach. W niedużym miasteczku Krasnodonie na Ukrainie grupa chłopców i dziewcząt została w domu, nie ustąpiła ze swej rodzinnej miejscowości przed nadchodzącymi wojskami niemieckimi. Na Ukrainie Niemcy dbali o pozyskanie sobie miejscowej ludności, popierali chętnie różne „kulturalne" imprezy. Ci młodzi ludzie zakładają kółko muzyczne, śpiewają, grają, dają przedstawienia, narażają się ze strony nieświadomych współrodaków na pogardę jako kolaboranci. W rzeczywistości jednak tworzą sprzysiężenie, które uprawia mały i duży sabotaż, niszczy wroga, gdzie tylko może. Organizacja rozrasta się coraz bardziej, jest przykładem ruchu powstałego samorzutnie od dołu bez narzuconej z góry inicjatywy. Jednakże jeden ze spiskowców „wpada", nie wytrzymuje nerwowo, sypie pozostałych, cały sztab zostaje ujęty i ginie, rozstrzelany.

Prawda w filmie zachowana jest bardzo wiernie. Nazwiska bohaterów są autentyczne. W ten sposób film, jak i zresztą książka, na której jest osnuty, staje się pewnego rodzaju pamiątką narodową. Kiedy aktorzy dla zapoznania się z terenem udali się do Krasnodonu i tam spędzili pewien czas w środowisku, w którym działa się akcja, nieszczęśliwi rodzice, których dzieci zginęły jako członkowie „Młodej Gwardii", nazywali ich w rozmowie imionami swych synów i córek, zapominając na chwilę o żałobie. W filmie tym zresztą wszystkie główne role grają młodzi ludzie, uczniowie szkoły filmowej, jeszcze niedoświadczeni aktorzy. Ale to właśnie ma swój duży urok. Prostota gry pozbawiona wszelkiej sztampy aktorskiej jest tu przejmująca, prawdziwa i głęboko wzruszająca. Wzruszających momentów jest zresztą w „Młodej Gwardii" bardzo wiele, bywają też momenty drastycznie brutalne, szarpiące nerwy, jak sceny katowania przez Gestapo. „Młoda Gwardia" kończy się sceną, w której ociekający krwią skatowani młodzi chłopcy idą na stracenie, śpiewając pieśń wolności. Film bez "happy endu", zakończony śmiercią wszystkich bohaterów, jest jednak moralnie krzepiący i optymistyczny, budząc wiarę w siłę wewnętrzną człowieka. To dzięki tej sile możliwy był heroizm obrońców Stalingradu i Leningradu, możliwy był zwycięski marsz aż do Berlina.

Środki artystyczne tego filmu, reżyserowanego przez Gierasimowa, są oszczędne i niewyszukane. W ogóle prostota artystyczna jest cechą całej sztuki radzieckiej, dlatego jest ona tak dostępna dla mas, tak przez nie rozumiana i poszukiwana. Jest to realizm oddający jasno rzeczywistość bez zbędnych deformacji, aluzji czy wątpliwości.

Środki techniczne na bardzo wysokim poziomie. Zdjęcia czyste, sceny przedstawiające działania wojenne doskonale skomponowane i wyraziste. Muzykę przygotował nie byle kto, bo Szostakowicz.

Film dla widza polskiego, tak wyczulonego na sprawy konspiracji i partyzantki, jest szczególnie interesujący.

AUGUST GRODZICKI

ÓW RADZIECKICH

A. Dikij, odtwórca ról tytułowych w filmach „Kutuzow" i „Admirał Nachimow", pomaga swej córeczce w przystrajaniu drzewka

Bohaterka filmu „Pieśń tajgi", Maryna Ładynina, wraz ze swym synkiem przy drzewku wigilijnym. Maryna Ładynina jest żoną reżysera Iwana Pyrjewa

KAMERA FILMOWA NA PTASIEJ WYSPIE

Fot. Puchalski

Kormoran bezpośrednio po wyjściu z wody rozpościera skrzydła i suszy je na słońcu

Jak kręciliśmy film wśród kormoranów

Wiosna jest w pełni — cała przyroda tętni życiem nowych pokoleń, które lada dzień opuszczą miejsca lęgów ukryte w gęstwinach leśnych. Nad krajem zalega uporczywy niż barometryczny, i z gęstych, ołowianych chmur, których od wielu dni nie przebija promyk słońca, bez przerwy leją szare smugi deszczu. Tak mija dzień po dniu, a nasza „ekipa filmowa", będąca już od dawna „pod parą", nie może się doczekać wyjazdu w teren. Wreszcie nadchodzi upragniona chwila. „PIM" zapowiada wyż barometryczny — startujemy. Tym razem celem naszej wyprawy jest jedyna w Polsce kolonia kormoranów, znajdująca się na małej wysepce wśród tysięcy kilometrów kwadratowych wód jezior mazurskich. Jedziemy szybkim i zwinnym Jeepem przez piękne okolice Mazur — 600-kilometrowa trasa przecina kolorową mozaikę pól szumiącym zbożem, lasów, wsi i niebiesko-seledynowych jezior, połyskujących w słońcu.

O świcie 23 czerwca ekipa nasza znajduje się nad brzegiem jeziora Mamry. Z brzegu możemy dojrzeć upragniony cel, wyspę oddaloną od nas o 3 km falującej wody, podobnej do stopionego żelaza w promieniach wschodzącego słońca. Ładujemy się ze sprzętem na dwie łodzie rybackie. Po godzinie forsownego wiosłowania dobijamy do wyspy, na którą szybko wyładowujemy ciężki sprzęt filmowy. Cicha na pozór wyspa przemienia się w jednej chwili w gwarne rojowisko.

OFENSYWA PTAKÓW

Mimo zachowania wszelkich ostrożności, w czasie wyładowania aparatury podrywa się z drzew kilkadziesiąt czarnych ptaków wielkości gęsi. Są to kormorany — główni bohaterowie naszego filmu. Po chwili podrywają się czaple i reszta lokatorów wyspy. Wyspa przemienia się natychmiast w twierdzę strzeżoną przez liczne eskadry ptaków, które zaczynają nad nami krążyć z przeraźliwym krzykiem. Młode czaple i kormorany pozostają w gniazdach — nie są jeszcze zdolne do lotu, lecz one również zaczynają przeciwko nam ofensywę.

Z wysokich drzew raz po raz lecą na nas spore ryby i różne resztki nieprzetrawionego pokarmu, które młode ptaki wymiotują ze swych gardzieli wprost na nasze głowy. Używają one przeróżnych środków obrony, starając się za wszelką cenę odpędzić naszą ekipę — wrogów zakłócających spokój wyspy. Z ich ciał tryskają celnie w naszym kierunku całe fontanny ciepłej, wapnistej cieczy. Po chwili przeistaczamy się w murarzy — cali obieleni wstrętnie cuchnącą cieczą odchodową. Zatykamy nosy, by wstrzymać się od torsji. Cuchnące ryby i gnijące odpadki zatruwają powietrze. W pewnym momencie złatuje zwymiotowany przez młodego kormorana olbrzymi szczur — i trafia wprost w jednego z asystentów.

OPERATOR W GNIEŹDZIE

Zadanie nasze nie było bynajmniej łatwe. Żeby zrealizować film biograficzny o kormoranach, należało się znaleźć z aparaturą na szczycie drzewa — w równym poziomie z gniazdami. A zatem trzeba było zbudować dla siebie samego również gniazdo, by móc się zamaskować i całkowicie upodobnić do otoczenia, a ponadto, by żaden z „autochtonów" nie dostrzegł tego przemeblowania. Potem trzeba kilka dni spędzić w tym improwizowanym mieszkaniu, wśród szczytów wysokich, starych drzew, dostosować się do rytmu życia ich mieszkańców, poznać zwyczaje, przesiąknąć ich zapachem, zamienić się niemal w ptaka w myśl przysłowia — „Kiedy wejdziesz między wrony, musisz krakać jak i one". Jednym słowem trzeba zbudować sobie „orle gniazdo" i zamieszkać w nim. To wszystko, co należało przygotować do realizacji tego filmu, zdawało się urojeniem. Chwilami ogarniała nas bezradność. Zdawało się, że mamy przed sobą problem nie do wykonania, zwłaszcza ze względu na ubóstwo posiadanych akcesoriów: 4 pary rąk, siekiera, drut, gwoździe i 40-metrowa lina. A jednak plan wykonaliśmy w 100%.

Już w 24 godziny wprawne oko mego Arriflexa celowało w najbliższe gniazdo kormorana, oddalone zaledwie o parę metrów. Kamera była gotowa do pracy. Rozpoczynało się nowe życie „na wysokim poziomie", pełne emocji i wzruszeń przyrodniczych, w ciasnym, skromnie umeblowanym domku. Skrzynia z aparatami służyła zarazem do siedzenia i spania, pień drzewa zastępował poduszkę.

Początkowo ptaki odnosiły się z nieufnością do tego nowego gniazda kryjącego w sobie operatora i kamerę, która miała podpatrzeć i utrwalić na taśmie ich życie. Wszystko było już gotowe, obiektywy wycelowane, kamera spoziomowana, akumulator załączony. Lekkie naciśnięcie guzika i metr po metrze zaczął przepływać przez oko obiektywu.

BURZA NA WIERZCHOŁKU DRZEWA

Rozpoczęcie filmu poprzedziło długie i ciekawe obserwowanie ruchliwej kolonii tych rzadkich, niesłychanie ostrożnych ptaków. Obserwacja ta skracała czas bezczynnego pierwszego dnia czatów. Ptaki były tego dnia wystraszone niespodziewanym „przemeblowaniem" wyspy. Wstrzymywały się od karmienia swych piskląt.

Nadciągał wieczór a wraz z nim burza.

Drzewa i nasze gniazda rozkołysały się, a otaczająca nas wkoło woda zamieniała się w groźny żywioł. Należało czym prędzej zjeżdżać z góry i umykać z wyspy. To jednak wymagało pewnego czasu i wysiłku. Tymczasem ulewny deszcz z piorunami tak wzburzył jezioro, że nie było mowy o powrocie na ląd. Brak żywności, odpowiedniego odzienia i dachu nad głową powiększył grozę sytuacji. Przede wszystkim należało ubezpieczyć aparaturę przed deszczem, lecz do tego celu mogliśmy użyć jedynie własnej garderoby. Nazajutrz, mokrzy, głodni i zziębnięci, wobec małego prawdopodobieństwa wypogodzenia się, opuściliśmy wyspę bez jednego metra nakręconego filmu. Zdani na własne zdolności nawigacyjne i wioślarskie, po 3-godzinnej walce dopłynęliśmy szczęśliwie lądu.

Dalsza realizacja filmu wobec pokonania tych trudności zdawała się łatwa i szybka. Wszystkie przygotowania konieczne do rozpoczęcia filmu, celem których było uśpienie czujności mimowolnych aktorów-kormoranów, mieliśmy za sobą. Przed nami perspektywa najciekawszej części pracy — filmowanie samo a ponadto obserwacja tych niezwykle ciekawych ptaków.

GROŹBA UCIECZKI „AKTORÓW"

Tymczasem jednak niebo zasnuło się chmurami. Znowu lunął deszcz. Dni mijały bez nadziei na rychłe wypogodzenie się, a tymczasem młode kormorany i czaple szybko porastały w pióra i z każdym dniem bliższe były chwili opuszczenia gniazd. Zaczęła nas ogarniać rozpacz, że cała praca pójdzie na marne, ponieważ z chwilą opuszczenia gniazd artyści nasi stawali się nieuchwytni.

Jak nigdy przedtem byliśmy zależni od słońca, tego wszechpotężnego „Pana", którego promienie usypiają i budzą, ożywiają i zabijają tyle milionów istnień tego globu. Do niego też biegły wszystkie nasze myśli i westchnienia. Przez dwa tygodnie niemal każdego świtu nasza ekipa płynęła po wzburzonej fali ku wyspie, by w przerwach pomiędzy przelotnymi deszczami windować aparaturę do „orlego gniazda", a po wielu godzinach nie doczekawszy się promyka słońca znów zjeżdżać z powrotem na ziemię. Chęć zrealizowania tego tak trudnego i rzadkiego filmu była wyjątkowo silna, to też niczym nie zrażeni czekaliśmy cierpliwie na pogodę.

W końcu nadeszła upragniona chwila. Cierpliwość nasza została nagrodzona. W chwili, gdy pierwsze promienie słońca przebiły ostatnie chmury, trzymałem już palec na tastrze aparatu. Świat wokoło ożywał w blasku, groźne niebo rozjaśniło się w spokojny błękit, mokre, ociekające liście lśniły w słońcu. Ospałe ptaki budziły się i ożywały. Skacząc wokoło swych gniazd, wachlowały skrzydłami i nastawiały mokre pióra pod promienie słońca. Na „planie" ubyło już wielu artystów — część ptaków bowiem opuściła gniazda. Gęstość zaludnienia wyspy malała z każdym dniem. Pozostałe ptaki w ciągu tych kilkunastu dni tak się z naszym „orlim gniazdem" oswoiły, że nie zwracały nań żadnej uwagi, a często nawet siadały na nim.

W naszej kolonii panował ożywiony ruch. Nasi artyści „rozegrali" się i coraz lepiej pozowali do zdjęć. Rodzice raz po raz znoszą do gniazda w swych gardzielach ryby, którymi obdzielają młode. Arriflex jedzie na pełny gaz. Kaseta z filmem zaczyna się wyczerpywać. Tymczasem wokoło ruch i gwar — latają czaple, krążą kormorany — jedne ptaki przylatują, inne odlatują na połów. Oko kamery gorączkowo wypatruje, głowica statywu przekręca się we wszystkich kierunkach. Właśnie w pobliskim gnieździe rodzice karmią młode. Obok w gnieździe jakieś kotłowisko — czarne sylwety pięknych skrzydeł trzepoczą gorączkowo, szeroko rozwarte dzioby przeraźliwie kwilą — to właśnie walka o lepszy kęs.

PTASI GWIAZDOR

Nagle robi się niesamowity zgiełk, ptaki zrywają się do lotu, cień pada jak od chmury. Wszystko jak umie tak umyka i chowa się. Nadlatuje orzeł, potężny „król ptaków", postrach wszystkich mieszkańców wyspy.

Należy go za wszelką cenę utrwalić na taśmie — orzeł jest bowiem artystą pierwszej klasy, prawdziwym gwiazdorem. Kilka gorączkowych ruchów: jedna ręka zmienia szybko kierunek i odległość obiektywu, druga skręca głowicę ku górze, oko łapie pośpiesznie wspaniałą sylwetkę ptaka. Teraz aparat zatacza kręgi odpowiadające kręgom lotu orła. 3 — 5 — 10 minut... Cenna zdobycz zostaje utrwalona.

Orzeł niknie gdzieś w niebiosach. Powracają kormorany i czaple. Ptaki są jeszcze podniecone i zaniepokojone. Rozglądają się wokoło. Po chwili jednak życie wyspy powraca do równowagi. Znów aparat gra, chwytając każdy szczegół życia. Mijają godziny, rosną szpule filmu, zmieniam kasetę za kasetą. Wreszcie kontyngent dnia wyczerpany. — 5 kaset naświetlonych, 300 m, 14.400 obrazków.

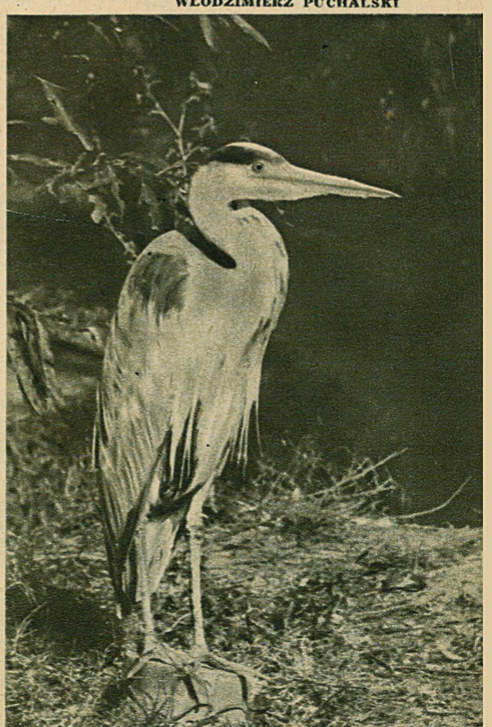
Dzień pełen tryumfu. Szczęście rozpiera duszę. Czas zjeżdżać na ziemię — 10 godzin minęło jak „z bicza strzelił".

Na dole czeka zasłużona nagroda — całodzienny posiłek, przygotowany przez nieodstępnego asystenta — moją żonę.

Takich dni pełnych zdobyczy i szczęścia mieliśmy niewiele. Mimo to naświetlony negatyw wzrósł do 1000 m. Udało się nam mimo braku słońca utrwalić wiele wspaniałych fragmentów z życia kolonii ptasiej. Film mamy prawie całkowicie skończony, brak jeszcze kilku szczegółów tzw. perelek filmowych, koniecznych do montażu i podniesienia estetycznych walorów filmu naukowego. Jednakże wobec nadchodzącej niepogody musimy z tych perełek zrezygnować.

I tak zdobyliśmy dla Instytutu Filmowego nowy film, który wzbogaci program filmowy dla młodzieży szkolnej, a dla siebie zdobyliśmy wiele doświadczeń, mnóstwo wrażeń i wzruszeń przyrodniczych oraz zadowolenie z wykonania zamierzeń. Toteż radośnie opuściliśmy bezludną wysepkę, której harmonii nie zamąciła jeszcze brutalność człowieka.

WŁODZIMIERZ PUCHALSKI



Czapla czyha u brzegu stawu na nową zdobycz

notatnik recenzenta

SŁOŃCE WSCHODZI

ALE NIE DLA WSZYSTKICH!

Żaden film powojenny nie sprawił na mnie tak potężnego wrażenia, jak dzieło reżysera włoskiego Aldo Vergano pt. „Słońce wschodzi" (tytuł polski winien brzmieć raczej: „Słońce zaświeci znowu"). W żadnym bowiem filmie nie potrafiono tak harmonijnie powiązać treści z formą, znaleźć tak wstrząsającego, realistycznego wyrazu dla wypadków prostych, jak samo życie. Świadomie mówię o realizmie — omawiany film stanowi triumf filmowego realizmu. Zerwano z makietami dekoracji z masy papierowej, nie uraczono nas tzw. „amfiladą salonów". Charakteryzację aktorów uproszczono do ostatnich granic. Nie ma w filmie tym gwiazd, gwiazdeczek, satelitów: wszystkie role bez wyjątku są równie ważne, równie pieczołowicie potraktowane przez artystę i reżysera. Każda klatka filmu wygląda tak, jakby była wycięta z jakiejś kroniki filmowej. Ostrość rysunku, plastyka postaci, trafność ich charakterystyki, chciałoby się powiedzieć: dokumentalność zdjęć — zdumiewające!

I po raz pierwszy bodaj tak ostro w filmie współczesnym, nieradzieckim pokazano klasowe przeciwieństwa. Cóż innego wyraża konflikt między dworem a robotnikami rolnymi, marznącymi w swych ruderach, aby pałacowe ananasy mogły się rozwijać w tropikalnym upale? Bardzo prawdziwie pokazano nam odmienny charakter stosunku do Niemców: dworu i folwarku. Tutaj kobieta, będąca jakby wcieleniem całej zgnilizny kapitalistycznego świata, zostaje bez ceremonii kochanką niemieckiego komendanta. Tam — młodziutka krawcowa jest natchnieniem i ostoją partyzantów. W sposób niezmiernie prosty odmalowano także rolę pieniądza: dziedzic przymyka oczy na romanse swej żony, bo jest od niej zależny materialnie! Ten sam dziedzic, gdy już inny wiatr powieje, zadeklaruje się jako członek ruchu oporu, naturalnie: „w granicach mojej sfery towarzyskiej".

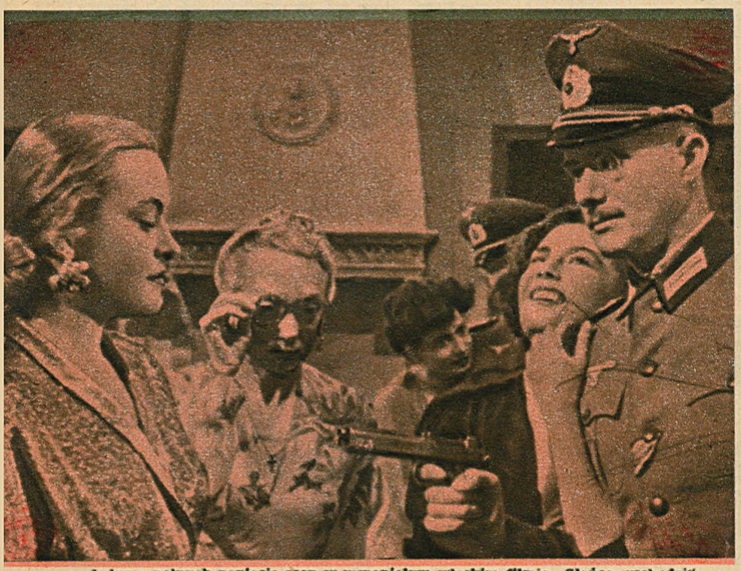
Wspomniałem o partyzantach. Grupa młodych chłopców, uchodząc przed groźbą zmobilizowania do faszystowskiej armii, podąża w góry, za podszeptem członków konspiracyjnej organizacji. Takie wyraźniejsze uwydatnienie i powiązanie walki klasowej z wyzwoleńczą jeszcze bardziej wzmocniło ideologiczną podbudowę filmu.

Wiele refleksji przynosi postać młodego księdza. Nie uważa się on, jak gdzie indziej, za „pośrednika między niebem a ziemią", pozostaje kolegą swych rówieśników. Bierze udział w ich życiu, rozmowach, bierze też udział w akcji partyzanckiej. Nie widać w stosunku do niego żadnej czołobitności. Ale oto nadchodzi chwila egzekucji — i sylwetka księdza nagle wyrasta niepomiernie. Słowa litanii, powtarzane za nim przez tłumy potężnieją, zdają się wypełniać cały świat głosem protestu i oburzenia. To wspaniała scena, jedna z najmocniejszych w dziejach światowej kinematografii!

Oglądamy wreszcie prawdziwe Włochy, nie od strony luksusowych hoteli dla cudzoziemskich turystów i cukierkowych serenad w dekoracjach z dykty. Widzimy nędzę ludzi pracy, wyzyskiwanych przez próżniaków. Widzimy postaci tak bardzo włoskie: owego Cesare, trochę lekkoducha i ladaco, który znajdzie jednak właściwą dla włoskiego patrioty drogę; ową dziewczynę, której twarz tężeje w nienawiści na wspomnienie faszyzmu, wspomnianego już księżyka, typ w naszym, całkiem „zwatykanizowanym" duchowieństwie trudny do pomyślenia; a nawet dziedziczkę, która potrafiła zachować godność osobistą w stosunkach z Niemcami i odkupić śmiercią swe błędy.

W filmie nagromadzono wiele scen tragicznych, wstrząsających. Ostateczny wydźwięk jego jest przecież optymistyczny: zmora kapitalizmu minie, jak minęła zmora hitleryzmu, który był jego narzędziem, i „słońce wzejdzie". O to przecież toczyła się walka!

JERZY KURYLUK



Jedna z pełnych napięcia scen w wspaniałym włoskim filmie „Słońce wschodzi" reżyserii Aldo Vergano

Pytanie jeszcze bez odpowiedzi

Tytuł oryginalny brzmi: „Il sole sorgia encore" czyli „Słońce jeszcze wzejdzie". W polskim tytule zabrakło maleńkiego, ale wiele mówiącego słowa... „jeszcze". Tytuł włoski wyraża nadzieję. Tytuł polski przenosi tę nadzieję w czas teraźniejszy. Jest bardziej optymistyczny i wskutek tego nie odtwarza tak dokładnie, jak tytuł włoski, „klimatu" tego filmowego dramatu o ludziach włoskiego ruchu oporu.

Aldo Vergano już w tytule jak gdyby stawiał pytanie: — Co będzie dalej? Kiedy wzejdzie nad ziemią włoską słońce wolności, gdy przepędzeni zostaną hitlerowcy i faszyści?

Film „Słońce wschodzi" został nakręcony przez Związek Narodowy Włoskich Partyzantów. Jest głęboko realistycznym obrazem walki ludu włoskiego z niemieckim okupantem i rodzimym faszyzmem. Na rezultaty tej walki czyhają ukrywający się przed własnym ludem za niemieckimi plecami rodzimi wyzyskiwacze. I dlatego atmosfera pesymizmu, której odtworzenie stanowi jedną z tajemnic kunsztu reżyserskiego Aldo Vergano, tak nasyca każdą scenę tego świetnego filmu. Vergano wie przecież, że walka, jaka toczy się w małym miasteczku i na całej ziemi włoskiej, nie jest ostatnią. Słońce wolności jeszcze wzejdzie dla ludu tej ziemi, ale... kiedy?

Z arcymistrzowskim realizmem rysuje Vergano epizody walki ludu włoskiego z jego wrogami, hitlerowcami i faszystami — wrogami jawnymi, i tło obyczajowe stosunków z wrogami ukrytymi. Vergano przelstacza umiejętnie drobne pozornie wydarzenia (w zestawieniu z ogromem zmagań) w prowincjonalnej włoskiej mieścinie w krwawy plener historycznego symbolu. Scena z atakiem bydła na uciekających Niemców żywo przypomina stronicę z dziejów rzymskich — Hannibala i jego słonie pod Kannami.

Tło obyczajowe, stanowisko posiadaczy wobec zagadnienia z najeźdźcą i faszyzmem, charakteryzuje włoską ówczesną rzeczywistość prawdziwie i przekonywająco.

Dramat filmowy śledzimy z tym większym zainteresowaniem, że Vergano jest w Polsce i będzie z nami pracował. Jego postawa jako artysty, postawa społeczna, wielki talent, będą miały dostatecznie przecież wyraźny wpływ na film, kręcony pod jego kierownictwem. Jesteśmy optymistami. Nasza rzeczywistość jest inna niż tamta za Apeninami. Nam słońce wolności przyświeca jasno.

Życzyć więc należy naszemu sławnemu gościowi, aby promienie polskiego słońca oświetliły jego znakomitą twórczość.

L. R.

ALISZER NAWOI

POETA - FILOZOF I POLITYK UZBEKISTANU

Film reżysera Kamila Jarmatowa powstał w roku ubiegłym w Taszkienckiej Wytwórni Filmowej, jako najbardziej dojrzałe dzieło młodej, uzbeckiej kinematografii. Jest to epos historyczny, wysnuty z życia, dzieł i czynów jednej z najciekawszych a mało nam znanych postaci Wschodu. Aliszer Nawoi żył pięć wieków temu w Uzbekistanie, w czasach gdy państwo wielkiego wojownika Timura rozpadało się w rękach jego nieudałych następców.

Sułtanowi Uzbekistanu, Bajkarowi — prawnukowi Timura — pomaga Aliszer Nawoi zjednoczyć rozsypujące się państwo i ratować ginącą kulturę. Jest człowiekiem niezwykłym — poetą, politykiem, budowniczym i filozofem. Jego życie czynne, twórcze, na tle niespokojnej epoki stanowi niewątpliwie tworzywo artystyczne, które może i powinno kusić artystów. Jarmatow, uczeń wielkich radzieckich twórców filmów historycznych, z tej szlachetnej pokusy wysnuł film ciekawy, odsłaniający przed oczyma widza fragment historii bajecznego Wschodu, który znamy właściwie tylko z bajek „z tysiąca i jednej nocy", a nie z obrazu dziejowej rzeczywistości.

Reżyser nie uległ częstemu u autorów filmów biograficzno-historycznych błędowi zilustrowania wszystkich epizodów życia wybitnej jednostki, wskutek czego wiele tego typu obrazów stanowi ziepek luźno ze sobą powiązanych fragmentów.

Film Jarmatowa, opracowany na podstawie określonej koncepcji ideologicznej ukazania państwowotwórczej działalności poety-polityka, jest zwartym dramatem, o logicznie, płynnie rozwijającej się akcji, której intryga staje się we właściwym czasie zrozumiała dla widza nawet zupełnie nie znającego historii Uzbekistanu i biografii Aliszera Nawoi.

Nie uroniwszy nic z zalet historycznego eposu, Jarmatow wydobył z życia swego bohatera całą dynamikę czynów i faktów, które „trzymają w napięciu" uwagę tych widzów, którzy jeszcze nie wyrobili w sobie zrozumienia dla ideowych, kulturalnych i artystycznych wartości sztuki filmowej.

Sceny batalistyczne, a szczególniej scena pościgu i pojedynku między dwoma sułtanami pośrodku rzeki, należą do niezapomnianych epizodów tego obrazu, obramowanego baśniową architekturą wschodu, granego przez nieznanych nam, świetnych aktorów. Film ten działa na wyobraźnię niecodzienną scenerią dalekich czasów i dalekich krajów.

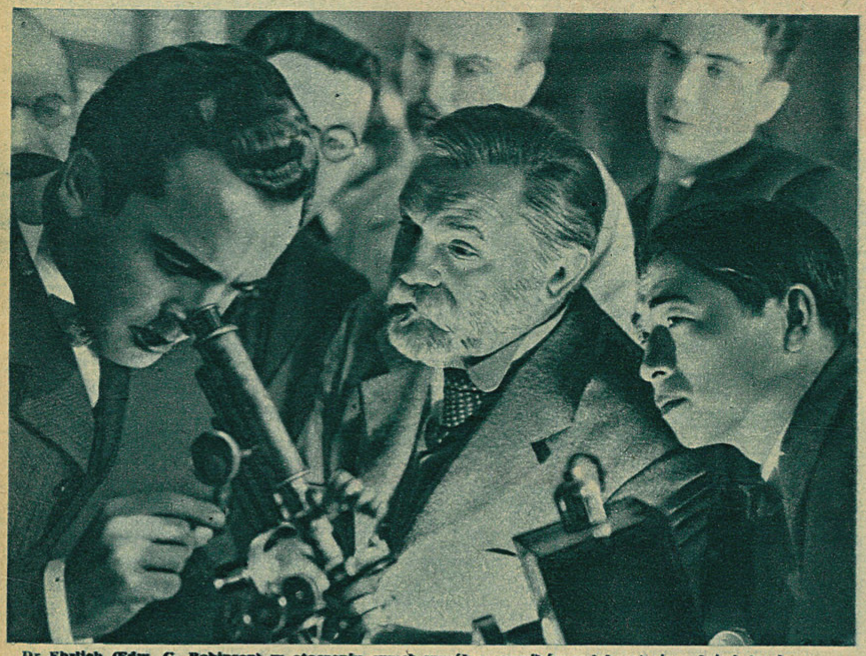
L. RUBACH

A. Chamrajew jako słynny poeta gruziński Aliszer Nawoi

eksperyment

DOKTORA EHRLICHA

UPÓR RATUJE LUDZKOŚĆ



Dr Ehrlich (Edw. G. Robinson) w otoczeniu swych współpracowników w laboratorium doświadczalnym

William Dieterle, amerykański reżyser pochodzenia niemieckiego, należy do tych nielicznych realizatorów, których wszystkie filmy są na dobrym poziomie. Aby nie być gołosłownym, przypominamy takie jego utwory, jak „Bestia morska" (wersja niemiecka), „Pasteur", „Życie Emila Zoli" i filmowa strona „Snu nocy letniej". Współreżyserem tego ostatniego filmu był, jak wiadomo, wielki Max Reinhardt. To, że poprosił Dieterlego jako fachowca w dziedzinie filmu do współpracy — świadczy najlepiej, iż Dieterle miał opinię poważnego reżysera. Wynik filmu „Sen nocy letniej" był najlepszym dowodem słuszności wyboru.

„Eksperyment doktora Ehrlicha" koronuje twórczość Dieterlego. Film ma doskonale podmalowane tło społeczne i historyczne, jest ścisły w szczegółach, prawdziwy w nastroju i w całości zupełnie nie amerykański.

Temat nie jest łatwy. Doktor Ehrlich jest małym, niepozornym brodatym człowieczkiem, otoczonym innymi, pracowitymi lekarzami, spędzającymi swe życie w szpitalu lub laboratorium. Jego żona nieładna, jego życie jest pasmem udręk i walki z zastarzałymi przesądami, walk o lepsze jutro. Nie ma w tym filmie ani jednej z tych atrakcji, którymi lubi zdobywać widza film amerykański — jest natomiast głębokie, ludzkie serce, jest prawdziwy człowiek i jego mrówcza, uwieńczona najwspanialszym rezultatem praca dla dobra ludzkości.

Taki film zdarza się w produkcji amerykańskiej rzadko, tym mocniej trzeba zwrócić uwagę naszym widzom filmowym na nieliczne dzieła o szlachetnych, ogólnoludzkich tendencjach, które jednak czasem wychodziły z hollywoodzkiego warsztatu w okresie prezydentury Roosevelta.

Już pierwsze sceny filmu, rozgrywające się w szpitalu, w którym szaleje dyfteria — wprowadzają nas w nastrój pełen grozy i poświęcenia. Nie ma człowieka, który by nie solidaryzował się z decyzją Ehrlicha zaszczepienia nową szczepionką wszystkich dzieci, a nie tylko 20 przeznaczonych przez naczelnego lekarza. Walka prawdziwego lekarza z małodusznością kolegów-biurokratów, przekonanych o doskonałości swych metod, zobrazowana jest w tym filmie mocno i wyraziście.

Do wielkiego sukcesu przyczynia się również wykonawca roli tytułowej Edward G. Robinson, grający ze wzruszającą prostotą szlachetną postać naukowca. Doskonałą sylwetkę stwarza inny cenfony aktor, Otto Krüger, jako doktor Behring. I w tym wypadku, w ostatniej scenie filmu charakteryzacja osiągnęła znakomite efekty. Epizodyczną rolę dra Kocha gra emigrant niemiecki, Albert Bassermann, aktor wnikliwy, którego każda rola opracowana jest w najmniejszych szczegółach. W kapitalnym epizodzie bogatej arystokratki odznacza się swobodą gestu i świetną postawą Maria Ouspienskaja.

Żałować należy, że nie postarano się dla uświetnienia tego filmu o odpowiedniego operatora i wartościowszy podkład muzyczny. Fotografia banalna, oświetlenie nieinteresujące dowodzą, jak schematycznie obsługuje Hollywood swoje filmy, niezależnie od tematyki.

A w tym wypadku nie należało, tak ze względu na temat jak i na aktorów, żałować wysiłku artystycznego i technicznego. Przy trochę większym skupieniu o wiele lepiej wypadłyby kolejne fazy eksperymentów profesora Ehrlicha, który wraz z swymi współpracownikami stawił pierwszy i decydujący krok na drodze ratowania ludzkości od chorób zakaźnych.

„Eksperyment doktora Ehrlicha" — to piękny, godny polecenia film.

LEON BUKOWIECKI

ZBIEG Z DARTMOOR

NIEPOTRZEBNY — MOŻE ODEJŚĆ

Takie filmy brytyjskie, jak „Proces", „Bracia" i przede wszystkim „Zbieg z Dartmoor" wskazują niezbicie na fakt, że każde wybitniejsze dzieło filmowe natychmiast znajduje naśladowców. Rzadko jednak uczniowi uda się przewyższyć mistrza.

Film „Odd men out" (Niepotrzebni mogą odejść) był niewątpliwie tą pochodnią, która zapaliła wyobraźnię angielskich scenarzystów, twórców filmowych, producentów i nawet aktorów. „Trzeba nam takich filmów więcej", pomyśleli angielscy producenci i pomylili się w sposób przykry i pobudzający do smutnych refleksyj.

Typowym przykładem takiej pomyłki jest „Zbieg z Dartmoor". Reżyser Robert Hamer wzorował się wyraźnie na Carolu Reedzie, twórcy takich filmów, jak „Gwiazdy patrzą na nas", „Niepotrzebni mogą odejść" i ostatnio „Upadły ideał". Ale Hamer nie jest i jak sądzić można po „Zbiegu" nigdy nie będzie Reedem. Reed pokazał w swym filmie, w jaki sposób z ogrango motywu pościgu-ucieczki można zrobić współczesny film psychologiczny o tak wybitnych osiągnięciach formalnych, że stał się on datą w kinematografii.

Hamer wykazał, w jaki sposób — naśladując na każdym kroku Reeda w samej akcji o posmaku kryminalnym, w środowisku (jedna dzielnica), w fotografii i nawet w oprawie dekoracyjnej — można całkowicie wypuścić temat z rąk i pokazać widzowi absolutną, przerażającą pustkę.

Patrząc na „Zbiega z Dartmoor" każdy widz zauważy bez trudu doskonałą grę większości aktorów (z wyjątkiem, jak zawsze nieznośnej Googie Withers), oceni piękno fotografii, odczuje emocję końcowej sceny pościgu wśród pędzących pociągów olbrzymiego dworca kolejowego — ale po wyjściu z kina niewątpliwie zada sobie pytanie: po co to wszystko?

Jest to w całym tego słowa znaczeniu film niepotrzebny, równie ciemny tematycznie, jak noc, w czasie której rozgrywa się większość akcji. Należałoby zastanowić się, jakie są przyczyny niepowodzenia Hamera. Najważniejszą wydaje mi się brak społecznego podłoża filmu, którego akcja kryminalna — mimo określenia środowiska — wisi w próżni. Druga przyczyna jest natury czysto filmowej. Przeważające partie obrazu są całkowicie pozbawione ruchu, tego podstawowego elementu ekspresji filmowej. Zbieg dostaje się do domu swej byłej narzeczonej i spędza tam dłuższy czas w warunkach zupełnie nieprawdopodobnych, których reżyser nigdy nie stara się uzasadnić. Dochodzi wreszcie do tego, że zbieg staje się kochankiem swej byłej narzeczonej niemal że pod nosem porządnego, lecz głupawego męża.

Film uzupełniony jest kilkoma innymi wątkami, w których pewną rolę grają córeczki niedobranego małżeństwa i perypetie jednej z nich, detektywi, policja i wszystkie akcesoria filmu kryminalnego. Z aktorów na pierwsze miejsce wybija się Susan Shaw, jako zakochana w swej urodzie, egoistyczna córka, uważająca za jedyny cel życia zdobywanie mężczyzn. John Mac Callum jako zbieg stwarza kreację przemyślaną, ale bardzo mu daleko do Jamesa Masona. Bardzo dobry w swej niemrawej roli jest mąż Edward Chapman, w niewielkiej roli detektywa poznajemy Jacka Warnera z „Wakacji" i „Oflagu".

WACŁAW ŚWIERADOWSKI

Rodzina, w której ukrywa się „Zbieg z Dartmoor", od lewej: Googie Withers, Patricia Plunkett, Edward Chapmann, David Lines i Susan Shaw

SĘPY

GALERIA TYPÓW Z PRZEMIJAJĄCEGO ŚWIATA

W labiryncie wąskich uliczek miasta czai się niebezpieczeństwo, grożące fizycznie ludziom tłoczącym się pod ścianami domów. Przyczyną niebezpieczeństwa jest ciasnota ulic, którymi ruch pojazdów kieruje się w stronę jedynego mostu, łączącego przez rzekę dwie części miasta.

W labiryncie wąskich uliczek miasta czai się także niebezpieczeństwo innego rodzaju, grożące wybuchem konfliktów wśród ludzi, a przyczyną tego niebezpieczeństwa jest ciasnota ludzkich umysłów i — serc.

Ażeby usprawnić miejski ruch uliczny, usunąć niebezpieczeństwo, grożące zdrowiu i życiu przechodniów, trzeba zbudować nowy most. Jest to potrzeba życiowa miasta. Most będzie wspólnym dobrem wszystkich obywateli. Po to jednak, aby ten cel osiągnąć, pewne jednostki muszą ponieść ofiary z własnego mienia. Trzeba zburzyć kilka domów. Powstaje konflikt. Sprzeczność interesów ogółu z interesami jednostek jest punktem zaczepienia łańcucha wypadków stanowiących treść czeskiego filmu „Sępy".

Sprawa owego wniosku jest pretekstem do pokazania społecznego kręgu burżuazji od strony mechanizmów i namiętności, kierujących jego życiem.

Jiri Weiss i Vaclav Gajer, twórcy filmu „Sępy", demonstrują galerię typów charakterystycznych dla ludzkiej gromady, nie ożywionej duchem solidarności społecznej, hołdującej egoizmowi i prywacie.

Własność prywatna jest niewzruszoną podstawą systemu norm postępowania. Choć obrona jej stoi w wyraźnej sprzeczności z dobrem ogółu, ludzie żyjący w ciasnym labiryncie drobnomieszczańskiego światka gotowi są poświęcić wszystko dla utrzymania swego stanu posiadania.

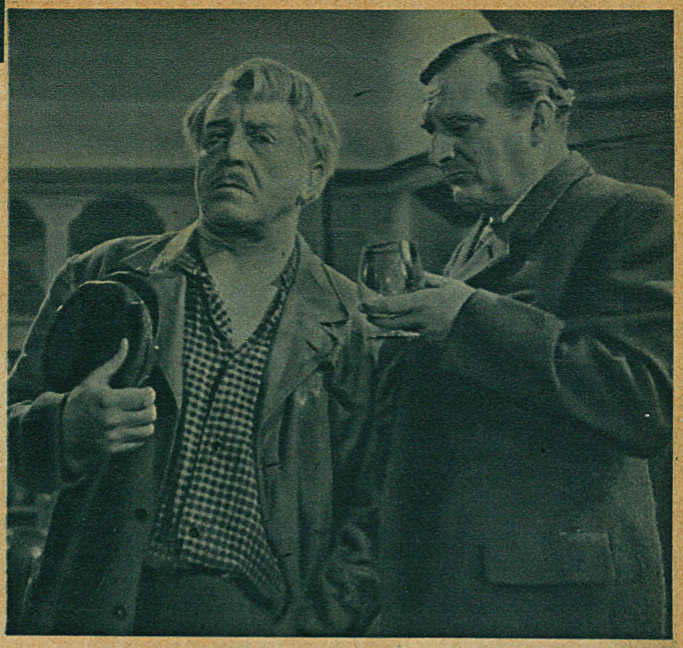
Kiedy dzielne, uspołecznione jednostki podejmują pracę dla wspólnego dobra — światek burżuazyjny otacza je siecią intryg, podstępów, przekupstw i protestów.

„Sępy" to bogaty obraz stosunków społecznych zanikającego świata. Ujęto go satyrycznie, ale bez karykatury. Typy ludzi w tym filmie są teatralne w rysunku i w treści. Scharakteryzowano je uczynkami, dlatego przemawiają żywo do wyobraźni widza.

Film pod względem formalnym trzeba zaliczyć do udanych. Koncepcja reżyserska jest zwarta i konsekwentna. Montaż przejrzysty, odznacza się — zwłaszcza początek filmu — dobrymi pomysłami. Zdjęcia wyraźne, czyste. Z kreacji aktorskich wyróżnia się postać ojca inżyniera — twórcy nowego mostu (L. H. Struna).

Końcowy akord filmu — praca nad budową nowego mostu jest wyrazem wiary w zwycięstwo słusznych idei.

STANISŁAW GRZELECKI



L. H. Struna i Jiri Plachy w czeskim filmie „Sępy" reżyserii V. Gajera

GDZIES W EUROPIE

Film ten jest zjawiskiem tak bardzo odbiegającym od dzieł oglądanych ostatnio na ekranie, że trudno go oceniać według utartych dróg krytyki filmowej.

Dwie rzeczy rzucają się w oczy w czasie chłonięcia tego niecodziennego dzieła: głęboka treść, wyrażona formą, budzącą chwilami zastrzeżenia przez jej nadfilmowość — o ile wolno użyć takiego określenia.

Tematycznie film poświęcony jest zagadnieniu, które widzieliśmy już niejednokrotnie w filmach przed- i powojennych, ale trzeba przyznać, że Radwanyi zapewne pod wpływem doradcy artystycznego Beli Balazsa wprowadził kilka całkowicie nowych, oryginalnych motywów. Pratypem filmu o dzieciach bez opieki, dla których stwarza się nowe życie, są bezwzględnie „Bezdomni" Ekka. Jest to zresztą nie tylko pierwszy (dźwiękowy) film z tej dziedziny, ale ze względu na swe powszechnie znane i wielokrotnie omawiane wartości społeczno-wychowawcze — najlepszy. Trudno jest stworzyć w tej dziedzinie dzieło doskonalsze, bardziej prawdziwe w grozie i smutku, bardziej optymistyczne w ostatecznym podsumowaniu rezultatów. Pokusił się o to Taurog w poprawnym, świetnie granym „Mieście chłopców", opracował podobny temat Noël-Noël w „Słowiczej klatce", wreszcie — obok wielu innych — Vittorio de Sica w „Dzieciach ulicy".

Radwanyi wziął cząstkę z każdego z tych filmów, ale stworzył dzieło całkowicie oryginalne, dzieło w temacie autentyczne i bliskie wszystkim europejczykom (stąd tytuł filmu) — dzieło o niedoli dzieci zagubionych i porzuconych w czasie wojny.

Stąd kapitalne pierwsze sceny filmu, strach chłopaczka w czasie bombardowania, gromadzenie się coraz większych grup dzieci na drogach, wspólne marsze.

Dochodzimy jednak do słabszej części filmu, gdy dzieci stają się bardziej rabusiami, niż bezdomnymi. Scenarzysta i reżyser skoczyli o krok zbyt daleko, dając sceny, których zamierzony zapewne realizm przerodził się w naturalizm.

Od tego momentu film nabiera w pewnej mierze cech filmu przygód (jak np. „Przygody Tomka Sawyera") i pod wpływem romantycznego nastroju opuszczonego zamku, tajemniczych lasów, muzyki wielkiego kompozytora — obraz odrealnia się coraz bardziej, przechodząc nadal — w bardzo piękną — ale mniej już przekonywającą baśń filmową.

Dopiero gdy dzieci znów wchodzą w konflikt z rzekomym „prawem", gdy dosłownie jak jeden mąż rezygnują z wszystkiego, byle wyratować rannego towarzysza, gdy widzimy, jak pod szlachetnym wpływem artystymuzyka dzieci odradzają się, znajdując drogi do lepszego bytu — rozumiemy intencje filmu: wykazanie dobroczynnego działania piękna na naturę ludzką, szczególniej na wrażliwą naturę dzieci.

To jest przekonywające, ale nie jest dość silne i gdy film się kończy, jesteśmy pewni, że dzieci tych nie czeka los czyścibutów z filmu „Sciuscia", ale nie mamy też przekonania, że staną się pełnowartościowymi obywatelami z „Bezdomnych" Ekka.

Reżyser zatrzymał się w pół drogi, tak jak i w pół drogi znajdowała się przed rokiem (gdy film ten powstawał) formująca się wbrew agresywnej postawie reakcji — demokracja węgierska.

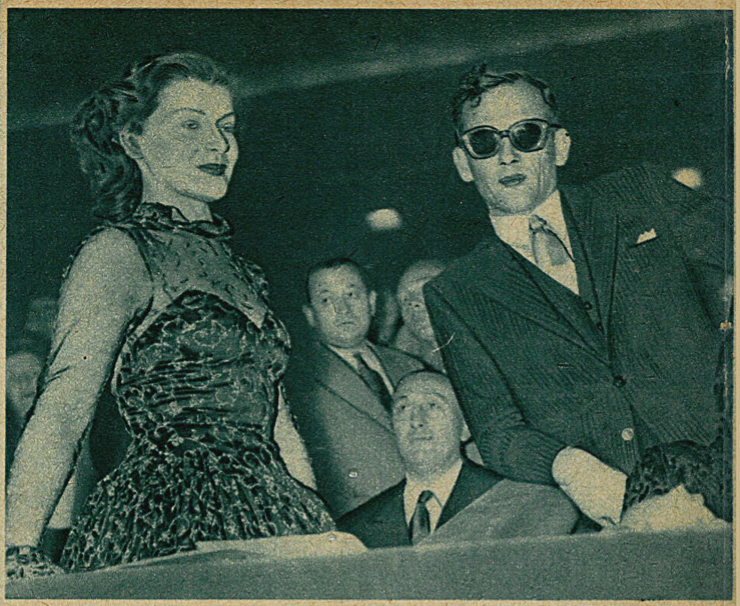
Swój niezmiernie interesujący film przybrał Radwanyi — tu już pod wyraźnym wpływem Balazsa — w akcesoria filmowe, przypominające szczególniej w pierwszej części osiągnięcia awangardy francuskiej sprzed 25 lat z dodatkiem zupełnie nowych (nie mogących istnieć wtedy) efektów dźwiękowych. Topienie się woskowej postaci Hitlera, strach chłopca, ręka Niemca wskazująca na bohaterkę filmu w takt tykania zegara — to wszystko chwyty, które dzisiaj są już nazbyt znane kinematografii i z których inni realizatorzy dawno — słusznie czy niesłusznie — zrezygnowali. Gdy pod koniec filmu pojawia się prawie nieistniejący w początkowych partiach dialog — film natychmiast zbliża się do tego, co obserwujemy powszechnie: dialog silnie współdziała z obrazem.

Gdzie więc leży rewelacyjność tego filmu? W tym, że Balazs pochwyciwszy clairowskie zdobycze z Entr'actu i dodawszy swoje koncepcje, wypełnił tę ozdobną formę głęboką, społecznie pozytywną treścią. Oto naprawdę wielkie, naprawdę godne uznania osiągnięcie. Do sukcesu kinematografii węgierskiej w tym filmie przyczynili się niemało aktorzy: Zsuzsy Banky, Nicolas Gabor i Arthur Somlay (kompozytor) na czele nadzwyczaj zgranego zespołu chłopców „bez nazwiska".

KLARA MIETYCKA

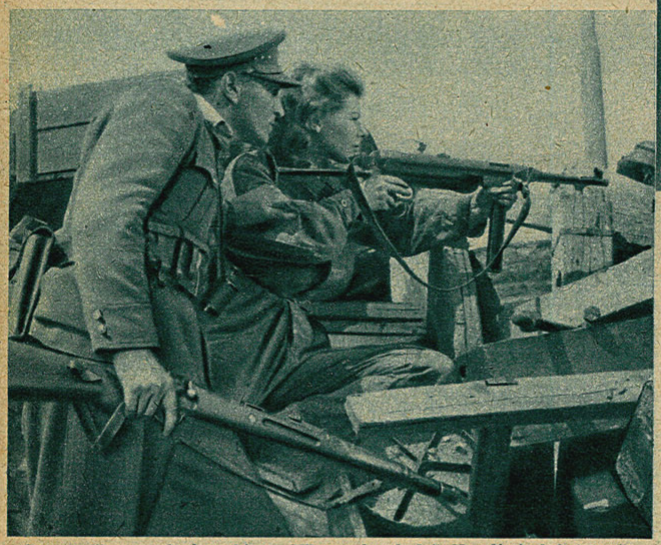
Artur Somlay w otoczeniu dziecięcych bohaterów węgierskiego filmu „Gdzieś w Europie"

„Ostatni etap" gromadzi tłumy publiczności w kinach paryskich



Na premierze „Ostatniego etapu" w Paryżu: Barbara Drapińska i ambasador R. P. we Francji, Jerzy Putrament

PRZEZ OSTATNI ETAP



Scena z filmu czechosłowackiego „Milcząca barykada". Na zdjęciu bohaterowie filmu: Robert Vrchota i Barbara Drapińska

Scena z filmu „Milcząca barykada", którego akcja rozgrywa się na ulicach Pragi

Południe. Oświetlone rzęsiście codziennie wieczorem korytarze teatru łódzkiego toną teraz w ciemności. Z mroku podnoszę się ku dobiegającym ze sceny głosom. Rozpoczęła się właśnie próba drugiego aktu „Wyspy pokoju" Pietrowa.

Na sali kilka osób. Na scenie wybucha czerwony księżyc.... Wpadam w rytm jakiejś kwestii, jakiegoś zagadnienia, w którym — spóźniony — nie mogę się rozeznać, jakiejś mistyfikacji. Cyfry, cyfry, naftowe szyby, jakaś misja cywilizacyjna, ktoś na scenie odsłania okno i z mglistego Londynu wpadamy w żar podzwrotnikowy. Jak ognisty obłok przelatuje ta wizja między sceną i pustą, w mroku tonącą salą.

— Już dobrze — mówi pan z pierwszego rzędu krzeseł do kogoś w ciemności. Pewnie chodzi o światło. Krótki rozkaz ręką. Kurtyna powoli opada.

Teraz podchodzę bliżej. Postać ze sceny jest tą samą postacią, którą na ekranie oglądały miliony ludzi w Europie. Przedstawiam się i proszę o wywiad dla „Filmu".

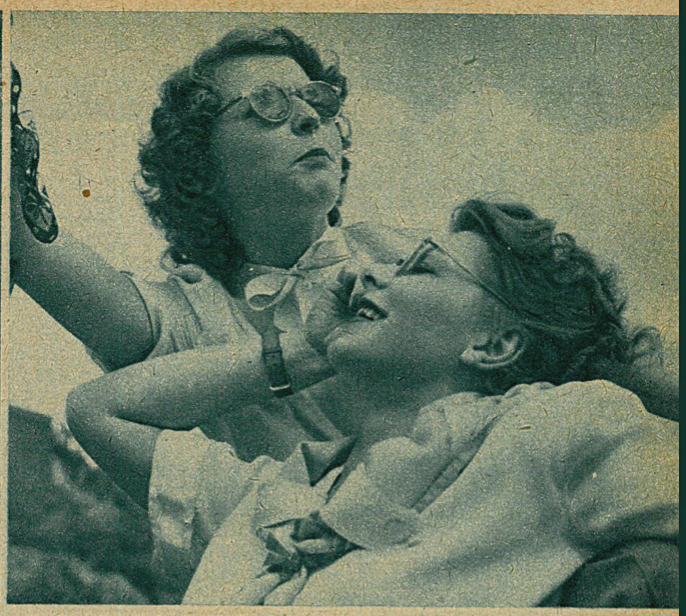
— Ja, czy tamta?

Pytaniu towarzyszy gest. Podnoszę — zdziwiony — oczy. Ale któż by się nie pomylił (proszę raz jeszcze spojrzeć na naszą okładkę)? Okazało się, że rozmawiam z utalentowaną aktorką Teatru Kameralnego w Łodzi, Krystyną Ciechomską, rodzoną siostrą Barbary Drapińskiej. Niezwykłe jest jednak nie tylko podobieństwo zewnętrzne. Obie siostry uczęszczały w czasie okupacji w Warszawie na tajne komplety, obie tutaj zdały maturę, razem uczyły się gry na fortepianie w klasie prof. Drzewieckiego w Warszawskim Konserwatorium, razem wreszcie debiutowały na deskach scenicznych w Łodzi w r. 1947, a obecnie grają w jednej sztuce. Ciechomska gra w nowym filmie polskim, Drapińska grała epizod w „Zakazanych piosenkach". Tym epizodem zwróciła na siebie uwagę Wandy Jakubowskiej, która powierzyła jej jedną z czołowych ról w „Ostatnim etapie". Tak zaczęła się niezwykła kariera filmowa Barbary Drapińskiej.

Mówimy, — niezwykła, nie było bowiem przed wojną wypadku, aby film polski odniósł sukces międzynarodowy. A sukces

Barbara Drapińska w „Milczącej barykadzie"

W czasie uroczystej premiery w Paryżu: Barbara Drapińska i dyr. Jerzy Toeplitz (pośrodku)



Barbara Drapińska i aktorka czechosłowacka Petrovicka, bohaterka filmu „Ludzie bez skrzydeł"

DO ŚWIATOWEGO ROZGŁOSU

„Ostatniego etapu" stał się zarazem i osobistym sukcesem Drapińskiej. Dziś widnieje ona na okładkach wielu pism ilustrowanych na całym świecie i pisze się pochlebnie o jej grze w wielu językach.

Znany reżyser czechosłowacki Otakar Vavra po obejrzeniu „Ostatniego etapu" zaproponował jej nakręcenie filmu długometrażowego. Tak powstał film „Milcząca barykada". Gra w nim Drapińska rolę studentki Polki, która po piekle Oświęcimia znalazła się w Pradze i bierze czynny udział w walkach zbrojnych z hitlerowskim najeźdźcą, mszcząc się za zniszczenie Warszawy.

Film został ukończony. Barbara Drapińska wraca do kraju i wraca do teatru.

Pytam, czy chciałaby zagrać rolę Ofelii w „Hamlecie" — marzenie wszystkich młodych aktorek? Okazuje się — że nie. W filmie miałaby ochotę zagrać coś odmiennego, psychologicznego, kameralnego może, w teatrze natomiast widzi się w postaci Jewdochy z „Sędziów" Wyspiańskiego. Pociąga ją ta postać potęgą moralną, prostotą, odczuciem cierpienia, a sam dramat — poezją i przejmującym akcentem tragicznym.

Nie są to jednak jedyne marzenia Barbary Drapińskiej. Prawnuczka Chopina (jest nią Drapińska z linii siostry Chopina — Ciechomskiej) zamierza wrócić do przerwanych studiów muzycznych. I jak się słyszy Chopina w jej wykonaniu — wie się, że nie jest to żaden kaprys, lecz nieodparta potrzeba wewnętrzna. Pomyślałem więc sobie: co by to była za okazja, gdyby w filmie o Chopinie mogła zagrać jego prawnuczka. Zagrać i **zagrać.**

Nim zdążyłem się podzielić tą myślą z Drapińską — pan z pierwszego rzędu zawołał:

— Nie przenosić światła! Niżej!

I zawiłe sprawy giełdy i akcyj, moralności pieniądza i moralności wojny zaczęto znowu roztrząsać na scenie. Tę napływającą rzeczywistość przeciął głos z pierwszego rzędu:

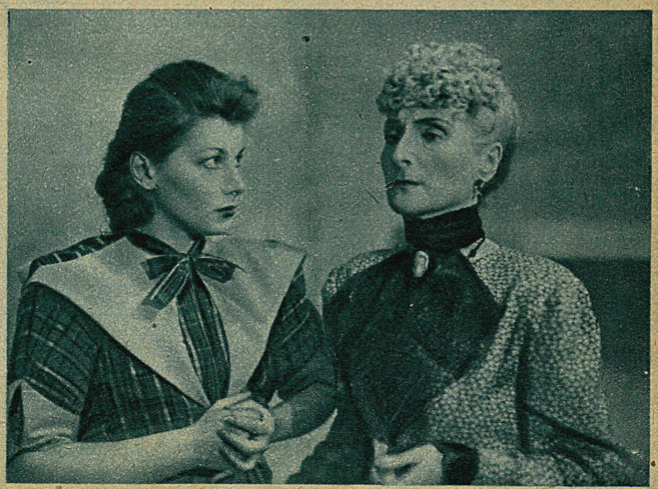
— Tylko nie tym tonem!

Opuściłem początek trzeciego aktu i znów znalazłem się przed bramą teatru w świetle dnia.

T. Św.

Barbara Drapińska i Stanisław Daczyński w sztuce „Pan Inspektor przyszedł" Priestleya

Barbara Drapińska w czasie rozmowy z reż. „Milczącej barykady" O. Vavrą



Wanda Jakubińska i Drapińska (w roli Filippy) w sztuce teatralnej „Miasto w dolinie"

WRIGHT IVENS KLOS

OBRADOWALI W WARSZAWIE

W pierwszych dniach grudnia odbyła się w Warszawie konferencja zarządu S. U. F. D. z udziałem Basila Wrighta, Jorisa Ivensa, Elmara Klosa i Jerzego Toeplitza. Poniżej omawiamy ważne postanowienia powzięte na tej konferencji.

Światowa Unia Filmu Dokumentalnego powstała w roku 1947 w Brukseli. Pierwszy kongres odbył się w czasie tegorocznego festiwalu filmowego w Marianskich Łaźniach. Kongres ten wyłonił zarząd Unii (o czym pisaliśmy w 15/47 numerze „Filmu"). Kongres ustalił datę pierwszego zebrania zarządu, które odbyło się w przewidzianym terminie.

W wyniku obrad zarząd powziął doniosłe uchwały, które zapewniają filmowi dokumentalnemu należne mu miejsce w dziedzinie kinematografii.

1. W najbliższym okresie wszystkie państwa będące członkami Unii przedstawią po cztery filmy dokumentalne własnej produkcji, które uważają za najlepsze. Filmy te zostaną zestawione w specjalnym programie, wyświetlanym następnie na ekranach państw członków Unii.

2. Zarząd Unii postanawia wydawać regularny biuletyn informacyjny, dotyczący spraw filmu dokumentalnego.

3. Zarząd Unii postanawia skompletować pełny katalog filmów dokumentalnych wraz z ich oceną społeczną i artystyczną, co będzie stanowiło zupełną nowość w tej dziedzinie.

Postanowiono wreszcie zwołanie kongresu Unii na sierpień nadchodzącego roku.

●

Dotychczasowymi członkami Unii są: Belgia, Brazylia, Czechosłowacja, Francja, Holandia, Jugosławia, Polska, Szwajcaria, Wielka Brytania i Węgry. Uczestniczące w tegorocznym kongresie Unii w charakterze obserwatorów: Australia, Rumunia i Włochy, oraz Związek Radziecki i Stany Zjednoczone wejdą prawdopodobnie w skład członków Unii.

Deklaracja ideologiczna Unii przewiduje, że członkami Unii mogą być wyłącznie ludzie lub organizacje, które wykażą się poglądami i pracami zmierzającymi do podniesienia poziomu moralnego filmów, ich wartości społecznej oraz szerzącymi hasła pokojowej współpracy między narodami.

Dla każdego filmowca nadzwyczaj interesujące jest sformułowanie określające wyraźnie film dokumentalny (jako gatunek filmu) oraz jego zadania. Definicja, w myśl której filmy są zaliczane do kategorii dokumentalnych, definicja, w myśl której pracują obecni członkowie Unii, brzmi jak następuje:

„Przez film dokumentalny pojmujemy wszelkie wyrażanie realistyczne lub dokumentalne rzeczywistości, czego dokonywa się przez rejestrację faktów lub ich inscenizację zgodną z prawdą. Celem jest sumienne rozszerzanie naszej wiedzy, jako też przedstawianie zagadnień i ich rozwiązywanie na płaszczyźnie ekonomicznej, społecznej i kulturalnej".

Nie trzeba podkreślać, że zadania, które stoją przed Unią, są olbrzymie, że do zadań tych należy przede wszystkim wychowanie widza w duchu zrozumienia ogromnej wartości i pożyteczności filmu dokumentalnego, jako zwierciadła epoki i narzędzia walki o lepszą przyszłość świata.

SYLWETKI GOŚCI

Rys. Jotes

BASIL WRIGHT

Basil Wright, Anglik, jest jednym z inicjatorów i twórców filmu dokumentalnego i niewątpliwie jednym z największych realizatorów w tej dziedzinie.

Jego film „Nocna Poczta" zwrócił nań uwagę całego świata. Ostatnio Basil Wright zrealizował film o wychowaniu dzieci, które wskutek tragicznych warunków stały się kryminalistami. Wright ujął swój film nie jako suchy reportaż, lecz inscenizował w nim trzy znane mu wypadki: historię dwu chłopców i jednej dziewczyny, którzy znaleźli się w szkole poprawczej.

Film wyświetla się 17 minut. Mimo iż przygotowany był raczej na pokazy specjalne, wzięto go jednak również do wyświetlania w kinach ze względu na jego głęboką wymowę społeczną, rzucającą światło na zagadnienie opieki nad małoletnimi przestępcami.

JORIS IVENS

Jorisa Ivensa znają już nasi czytelnicy z artykułów i z reportaży jego pióra. Ivens, filmowiec-globtrotter, realizował filmy w wielu państwach świata. Odznacza się bojowością tematyki, połączoną z głębokim, ludzkim podejściem do tematu i z indywidualnością podejścia artystycznego. Do najbardziej znanych filmów Ivensa należy reportaż z budowy Magnitogorska, zrealizowany na zaproszenie rządu Z. S. R. R. oraz przedostatni jego film „Tu mówi Indonezja". Jak na Holendra trzeba przyznać, że temat został wybrany bezkompromisowo. Joris Ivens ukończywszy polski epizod swego filmu „Nowe demokracje" realizuje trzecią i ostatnią część filmu w Czechosłowacji.

ELMAR KLOS

Elmar Klos był od roku 1945 do niedawna kierownikiem grupy czeskich filmowców dokumentalistów. Jemu więc zawdzięczamy świetne czeskie krótkometrażówki dokumentalne.

Obecnie Elmar Klos stanął na czele zespołu produkującego filmy pełnometrażowe.

●

Z gości naszych Basil Wright był po raz pierwszy w Warszawie. Zapytany o wrażenia, odpowiedział:

— Nigdy nie przypuszczałem, że odbudowujecie się w takim tempie! Naturalnie, że widzę ruiny, ale to co w Warszawie przede wszystkim uderza cudzoziemca, to wspaniałe wyniki odbudowy. Narodowi polskiemu można powinszować prężności i optymizmu, gdyż tak szybko potrafił się odrodzić po okropnych przejściach minionej wojny.

L. BUK

NA MARGINESIE KRYTYKI

W pierwszym tegorocznym numerze „Iskustwo kino" została zamieszczona recenzja z filmu „Pirogow" pióra Mikołaja Ottena pt. „Słyi i stylizacja". Recenzja ta niezależnie od omówienia treści obrazu i wykonania zawiera tak wiele ogólnych, charakterystycznych opinii, że warto z nią zapoznać polskiego czytelnika.

„Pirogow" — to film biograficzny, jeden z serii odpowiadających o bohaterach nauki, jak Timirjazew, Miklucho-Maklaj i Miczurin. Pirogow był chirurgiem, żyjącym w połowie ubiegłego stulecia. Autor scenariusza, J. German, od dziesięciu lat studiował życiorys bohatera, opowiadając go w różnej formie. Tak np. w roku 1938 napisał sztukę „Siostry", w której ukazał Pirogowa na tle obrony Sewastopola w 1854–5. Dokładna znajomość życia, ustalony pogląd na charakter bohatera nadały określoną cechę **statyki** obrazowi. Autor wniósł swój pogląd jako gotowy wkład. Stąd jakkolwiek obraz składa się z trzech odrębnych nowel, a intryga Skułaczenko i Bakulinoj, przewijająca się przez wszystkie części, odgrywa rolę drugorzędną, niemniej jednak naczelna postać jest czynnikiem wyraźnie wiążącym.

Lew Tołstoj pisał w swym dzienniku: „Artysta, aby oddziaływać na innych, musi być poszukującym — tak aby jego dzieło było poszukiwaniem. Jeśli wszystko odkrył, i o wszystkim wie, i uczy, bądź pociesza — wówczas nie oddziaływuje, tylko wówczas kiedy szuka — widz, słuchacz, czytelnik jednoczy się z nim w poszukiwaniach". Cytat ten jest niezmiernie subtelną krytyką filmu. Obraz mówi nam o ukształtowaniu się pojęć patriotyzmu i ojczyzny, a przecież określenia te przechodziły swą ewolucję. Inaczej pojmowano patriotyzm w epoce budzącego się poczucia narodowego, inaczej w ustroju kapitalistycznym, gdy miał różne znaczenie dla burżuazji i proletariatu, inaczej w okresie imperialistycznych zaborczych dążeń, inaczej wreszcie w ustroju socjalistycznym. Rozstrzygnięcie autora jest słuszne i zgodne z historyczną prawdą o Pirogowie, lecz rozstrzygnięcie wskazuje nam od razu rezultat. **To przedwczesne przesądzenie charakteru** bohatera, stwarzające wspomnianą atmosferę **statyki**, daje pewien chłód.

Uwaga krytyka jest kapitalna — należałoby ją powtórzyć autorom scenariuszy i reżyserom. Zresztą Tołstoja poszukiwanie prawdy wraz z widzem, to recepta stworzenia tego kontaktu widowni i sceny, widowni i ekranu, który jest ideałem każdego twórcy.

W dalszym ciągu analizy autor zajmuje się osobą reżysera, G. Kozincewa.

Według jego oceny ten wybitny artysta w dziełach swoich daje równocześnie wyraz sprzecznym dążeniom, które w lapidarnym skrócie można nazwać realizmem i stylizacją. W filmie o „Maksymie" Kozincew dążył wraz z Traubergiem do tego, aby przenieść do kinematografii tę realistyczną metodę ukazania życia, która jest właściwością klasycznej literatury rosyjskiej i stanowi siłę jej tradycji. Właściwość tę pogłębił Gorkij, wiążąc ją z idącym „jutrem" zaczerpniętym z nauki Marksa-Lenina-Stalina. Ów związek historii ze współczesną nauką stał się początkiem socjalistycznego realizmu. W przeniesieniu tych prawd do filmu, film o „Maksymie" był poważnym etapem.

Krytyka zadowolona z osiągnięcia, nie zauważyła, że i ten film zawierał stylizatorskie gierki. Wystąpiły one silniej na jaw w późniejszych pracach. Kozincew jest wielkim artystą, współpracuje z nim Moskwin, bodaj najlepszy w świecie kino-operator, stąd też i te gierki mają swoją wymowę. Kozincew lubuje się w mroku, mgliście rozjaśnionym pochodnią, stwarzającym widmowy nastrój. Niestety, jest też w tym jakaś sztuczność i nierealność. Ujawnia się to w „Pirogowie".

Pierwszy obraz filmu: Roztrzęsiony powóz dwa konie ciągną po opustoszałej drodze. Pasażer śpi. Woźnica leniwie popędza konie. Nagle ukazuje się przed nim dziwny obraz. Po skraju drogi biega uwiązana małpa, opodal leży człowiek. Woźnica budzi pasażera — Pirogowa. Pirogow wstaje i nie zwracając uwagi na małpę, pochyla się nad człowiekiem. Dowiadujemy się, że w stolicy wybuchła cholera.

Jest to typowa gierka. Małpka miota się na łańcuszku, jej żywość stanowi kontrast z leżącym trupem, ale to nie przekonywuje. Cóż z tego, że były przywożone małpki do Rosji, ukazanie jej daje wrażenie nieistotne, egzotyczne. Brak tu prostoty. Zapewne ten świat papierowy zawiera poza małpką i hulaszczą zabawą z muzyką cygańską i arystokracją i ekwipaż lejk-medyka w otoczeniu pochodni rzekomo chroniących od cholery... lecz te rodzajowe obrazki tylko rozpraszają uwagę widza.

Na szczęście świat ten znika, gdy występuje Pirogow, na szczęście „rodzajowość" jest związana tylko z drugoplanowymi postaciami. Tam, gdzie ukazuje się wielki uczony, Kozincew daje obraz w pełnym dostojeństwie realistycznej prostoty. Tak np. znakomicie udał się reżyserowi obraz, gdy Pirogow demonstruje przed lekarskim audytorium jedną z pierwszych operacji pod narkozą.

...I znowu ta ocena jest wysoce znamienna. Krytyk potępia przerost akcesoriów. Ów przerost zabija sztukę aktora, który jest rozgrzeszony z wyrażenia grą psychiki postaci. Za niego przemawia otoczenie. To jest potępione stylizatorstwo, diametralnie przeciwległe od realistycznego stylu.

Ów sposób patrzenia na obraz ma swoją wymowę. Widz nasz ogłuszony reklamą filmu amerykańskiego, nazbyt łatwo poddaje się wrażeniom takich czy innych szczegółów, które kosztowały tyle to dolarów. Zatraca wrażliwość obserwacji człowieka, gubi treść w przybudówkach. Krytyka Ottena nawet dla ludzi, którzy filmu „Pirogow" nie widzieli, ma duże znaczenie, gdyż uczy właściwego stosunku do sztuki filmowej.

(p.w.)

O UPOWSZECHNIENIE KULTURY FILMOWEJ

Pod wieloma względami film przypomina niekiedy jeszcze młodego tenora, który tak jest upojony swymi sukcesami, że najważniejszą rzeczą dlań staje się odśpiewana przezeń aria z „Traviaty" i burzliwe oklaski rozentuzjazmowanego tłumu; ale zapomina przy tym, że swój sukces zawdzięcza skromnym i uporczywym ćwiczeniom wokalnym. Film (co prawda, nie wszędzie) zapomniał o początkach swego wspaniałego **„bel canto"**: zapomniał o słowie, o swej literaturze, która mu dała możność ująć w ramy konstrukcji upajający surowiec jego obrazów.

Podkreślam: dzieje się tak nie wszędzie. Jest już niewiele krajów, gdzieby literatura filmowa nie była jednym z najważniejszych czynników w budowaniu kultury filmowej i w jej upowszechnieniu. Oczywiście, mowa tu o krajach o rozbudowanej kinematografii i o wielkich możliwościach filmowych. Ale takim właśnie krajem jest również Polska, która mimo niewielkiej produkcji filmowej dała, szczególnie w okresie ostatnim, dowody, że ma niemniejsze możliwości, niżli kinematografia innych „mocarstw" filmowych. I dlatego, należy to z naciskiem podkreślić, kinematografia nasza nie może zaniedbywać jednej z najważniejszych sprężyn swego rozwoju. Taką sprężyną, takim motorem jest literatura filmowa, metodologia estetyki filmowej, wiedza o filmie, której upowszechnienie jest nakazem chwili. Nie może ona być wiedzą hermetyczną — nie może być przechowywana tylko w ustnej legendzie, na wzór objawień pitagorejskich, lub w najlepszym wypadku znajdować sobie drogę do czytelnika w postaci masy nie usystematyzowanych i w chaotycznym nieładzie rozrzuconych artykułów i szkiców.

Z tej właśnie bowiem nieuporządkowanej techniki zaznajamiania czytelnika z istotą kinematografii i z analizą jej osiągnięć płynie między innymi niewątpliwe i niedopuszczalne upośledzenie jej w porównaniu z innymi rodzajami sztuki oraz pomniejszenie ogromnej roli wychowawczej i artystycznej filmu w świadomości szerokich mas, dla których jest on główną pożywką kulturalną.

Czy tylko zresztą w świadomości mas?

Myślę, że bardziej jeszcze w świadomości naszych intelektualistów, naszych pracowników kultury.

Przed wojną zdobył sobie film już niemal wszędzie za granicą należne mu miejsce; w krajach o wielkiej produkcji stało się to niemal automatycznie, dzięki wciągnięciu przezeń w swą orbitę legionu pisarzy i artystów. W Polsce było inaczej: tu aż do ostatniej chwili niemal obowiązywała szanującego się literata snobistyczna pogarda dla filmu. Na palcach można było policzyć literatów, którzy do sztuki filmowej odnosili się poważnie; pisali więc między innymi o filmie Karol Irzykowski (jedyny dotychczas nasz przedstawiciel oryginalnej estetyki filmowej!), Antoni Słonimski, Bruno Winawer, Adam Ważyk, (m. in. również niżej podpisany) pierwszy wprowadził stały dział krytyki filmowej w „Skamandrze" i „Wiadomościach Literackich". Ogół jednak literatów odgrodził się od filmu chińskim murem obojętności. Entuzjazm dla filmu takich pisarzy, jak Żeromski lub Strug, był czymś zupełnie odosobnionym, i był traktowany [illegible] społeczność literacka [illegible] generis dziwactwo wielkich [illegible].

Odbiło się to również zresztą na stosunku do kina nawet tych naszych pisarzy, którzy pracowali dlań, a takich było wielu. Współpraca ograniczała się głównie do komercyjnego interesowania się filmem. Nie do pomyślenia było, aby praca nad scenariuszem odbywała się w warunkach maksymalnego kontaktu twórczego pomiędzy autorem a realizatorami filmu, jak to miało miejsce np. przy realizacji „Piotra I" A. Tołstoja (patrz „Historia radzieckiej sztuki filmowej" I. Sokołowa, część I, str. 123).

Literaci nie zwrócili uwagi na wspaniałe słowa Apollinaire'a (w jego „Zwycięstwie"), pisane przezeń jak gdyby z myślą o filmie:

„O usta, człowiek poszukuje nowej mowy,

Którą żaden gramatyk przemówić nie potrafi!"

To chomąto snobistycznej i wyświechtanej pogardy dla filmu dźwiga u nas część literatów jeszcze po dziś dzień. Jest w tym trochę pogardy dla źródeł filmu, który w młodości swej ocierał się o jarmarczne budy, — jest w tym nieświadomy odwet za zdobycie przez film widza masowego, a przede wszystkim jest w tym (i to już może być wyjaśnione pewnymi przesłankami, wywodzącymi się z naszej tradycji historyczno-kulturalnej) — romantyczna niechęć do sztuki, która obnażyła swą technikę i z precyzji technicznej uczyniła jedno z głównych przykazań swej estetyki. Tak czy inaczej, wszystkie te kompleksy niektórych spośród naszych ludzi sztuki wpływają demoralizująco na szeroką publiczność, stwarzając przeświadczenie, że twórczość filmowa jest mniej szlachetną twórczością, niż literacka, teatralna, muzyczna lub plastyczna. Więc[illegible]... Ponieważ życie i świadomość człowieka, zajmującego się filmem, jest nierozerwalnie, jak życie każdego człowieka, związane ze społeczeństwem, w którym żyje, — i ponieważ z tego społeczeństwa ciągnie on wszystkie swe soki, — przeto zachodzi zjawisko częściowej intoksykacji, zatrucia tymi fałszywymi odczuciami i poglądami niekiedy samych nawet twórców filmu. Nie może się to nie odbijać ujemnie na ich pracy.

Są to sprawy wstydliwe, o których rzadko się mówi, które przyjęto jest przemilczać. Ale jeśli chce się usunąć chorobę, trzeba obnażyć i dobrze zbadać jej źródło. Trzeba dążyć do usunięcia wszelkich zahamowań, które stoją na drodze do organizacji u nas kultury filmowej. Trzeba dążyć do wtopienia bez reszty zagadnień naszej kinematografii w całokształt zagadnień kulturalnych naszej sztuki. Szczególnie dzisiaj, gdy rezolucja plenum sierpniowego KC PPR i rezolucja Rady Naczelnej CKW PPS, a więc centrów dyspozycyjnych świadomości produkujących, produkcyjnych klas naszego społeczeństwa, wykreśliły wyraźną drogę dla rewolucji kulturalnej, w której wszyscy winniśmy wziąć aktywny udział.

Zachodzi pytanie, co trzeba zrobić, aby ten proces rozwoju naszej kinematografii przyśpieszyć, — aby zagadnienia naszej kinematografii stały się zagadnieniami wtopionymi w całokształt naszej kultury narodowej?

Rzecz jasna, w krajach demokracji ludowej, czynnikami decydującymi o historycznych przewartościowaniach są kierujące partie polityczne. Na wielkich wszechzwiązkowych obradach twórczych pracowników kinematografii radzieckiej K. Jukow mówił m. in. o decydującej i zapładniającej roli partii, jaką odgrywa ona w organizowaniu rozwoju „wielkiej i poważnej teoretycznej myśli filmowej". W tym samym przemówieniu mówił o konieczności wzięcia jak najszerszego udziału w pracy filmowej pisarzy, jako tych ludzi, którzy pomogą [illegible] reżyserowi filmowemu podjąć „walkę [illegible] określoną tematykę".

Jest [illegible] rzeczą tak oczywistą, że nie wymaga dyskusji.

Rzeczą nieodzowną natomiast jest zwrócić uwagę na te podstawowe niedomagania, które w Rosji Radzieckiej i w szeregu innych krajów zostały już dawno przezwyciężone, a które u nas, niestety, są wciąż jeszcze żywą realnością. Mówiliśmy o tym wyżej, jako o momentach, hamujących całą naszą pracę filmową, i do takich należy przede wszystkim chaos, panujący w dziedzinie naszej literatury filmowej.

W tej chwili, powtarzamy to, jesteśmy w posiadaniu zaledwie kilku (dosłownie) książek z dziedziny zagadnień filmowych i wielkiej masy najczęściej zdezorganizowanego materiału publicystycznego. W dziedzinie krytyki filmowej panuje niestety częstokroć daleko posunięty „indywidualizm", wyrażający się w dzieleniu się z czytelnikiem dziwacznymi lub szablonowymi wypowiedzeniami na temat filmu. Wyjątki niewątpliwie istnieją, nawet dość liczne, ale nawet te najbardziej pozytywne — nie wystarczą. Zlekceważenie sobie ogromnej roli społeczno-artystycznej kinematografii sięga tak daleko, że spośród wszystkich istniejących u nas czasopism literackich, jedno czy dwa tylko mają stały dział recenzji filmowych.

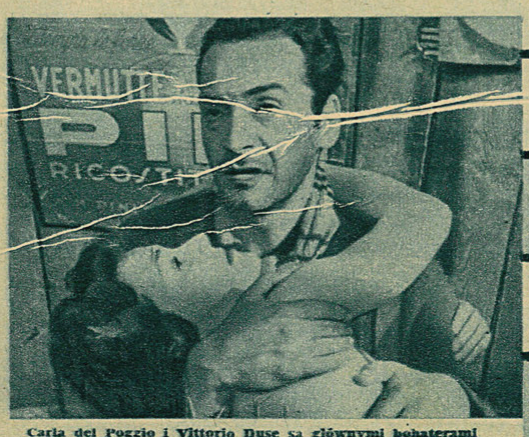
Nie mając najmniejszego zamiaru czynić z estetyki filmu wiedzy ścisłej (jak nie jest nią estetyka żadnego z rodzajów sztuki), należy stwierdzić, że istnieją jednak szeroko rozbudowane podstawy wiedzy o filmie, i specjalnie szeroko rozbudowana krytyka marksistowska dzieł sztuki kinematograficznej.

Dążąc przeto do podniesienia naszej kultury kinematograficznej, do scalenia naszego filmu z innymi dziedzinami sztuki u nas w sensie organizacji kulturalnej, należałoby więc przede wszystkim pomyśleć o stworzeniu u nas odpowiedniej biblioteki filmowej, na wzór podobnych bibliotek — rosyjskiej, francuskiej, włoskiej, angielskiej — o spopularyzowaniu szeregu dzieł popularnych i specjalnych z tej dziedziny, — przy czym najwybitniejsze prace zagraniczne mogą tu być dla nas niewyczerpanym źródłem. (Przynajmniej na początek, dopóki nasi teoretycy filmu i pisarze sami nie wezmą czynnego udziału w tej pracy). Przy usystematyzowaniu tej pracy wydawniczej i podzieleniu jej na działy historii kinematografii, estetyki, techniki filmowej, przeprowadzenia analizy poszczególnych działów filmu, jak reżyseria, scenariusz, dekoracja itp., można by osiągnąć niewątpliwie nie tylko usprawnienie naszej praktyki filmowej, ale również stworzyć pole dla bogatej i twórczej dyskusji, która jest pomocą przy każdej pracy, a więc i artystycznej.

Równocześnie z tym należałoby dążyć do właściwego umiejscowienia scenariusza — tego mózgu i serca filmu — w ogólnej hierarchii prac literackich. Dramaturgia filmowa przeszła bowiem przez niezmiernie skomplikowane przemiany od chwili swych narodzin, i stanowi dzisiaj zupełnie samodzielny rodzaj literacki, który można by porównać z literaturą dramatyczną. Pomniejszanie roli scenariusza i scenopisu jest z gruntu fałszywe, gdyż dobry scenopis tworzy dziś coś pośredniego pomiędzy liryką a dramatem, i tak samo, jak tamte rodzaje literatury, powinien zdobyć sobie prawo do utrwalenia go w druku. Postulat ten nie jest niczym nowym, i w krajach o rozbudowanej kulturze filmowej dawno już został zrealizowany. Wystarczy wspomnieć tu o radzieckiej „Bibliotece kinodramaturga", lub o francuskiej „Biblioteczce kinematograficznej", które drukują właśnie scenariusze, — wystarczy przypomnieć, że scenariusz Eisensteina „Iwan [illegible] był drukowany w czołowym piśmie [illegible]ackim Związku Radzieckiego („Znam[illegible]"), scenariusz zaś Jules Romain'a [illegible] „Donogoo Tonka" został wydany w odrębnej książce. Postulat ten — zautonomizowania twórczości scenariuszowej w celu podniesienia jej znaczenia — szczególnie mocno został wysunięty przez kinematografistów rosyjskich z M. Rommem na czele w Związku Radzieckim.

O ile mi wiadomo, odpowiednie plany stworzenia Biblioteki Filmowej istnieją w instytucji, która koncentruje w naszym kraju całą pracę kinematograficzną, mianowicie w „Filmie Polskim". Powierzona ona została ludziom, do których można mieć zaufanie, że dobrze wywiążą się z tego zadania. Jest jednak rzeczą konieczną, aby ze stanu planowania przeszła ta sprawa do dalszego etapu: realizacji. Bez słowa bowiem, bez szeroko rozbudowanej literatury filmowej, kinematografia nasza nie będzie w stanie nadążyć za innymi rodzajami sztuki, i spełnić tych olbrzymich zadań, które przed nią stoją w obecnej historycznej chwili.

ANATOL STERN

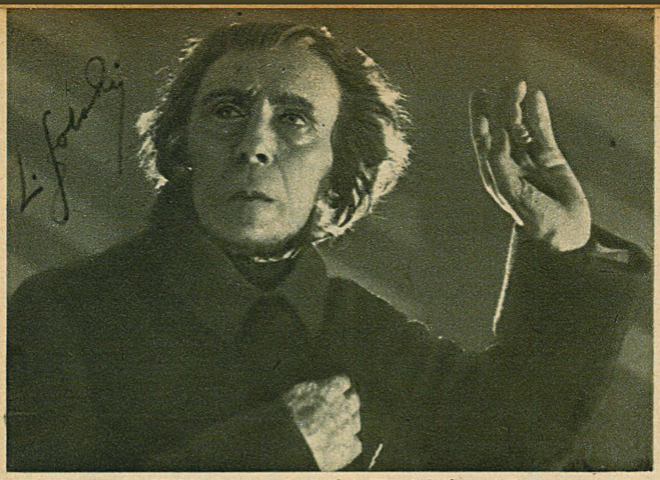


Carla del Poggio i Vittorio Duse są głównymi bohaterami włoskiego filmu postępowego „Caccia tragica".

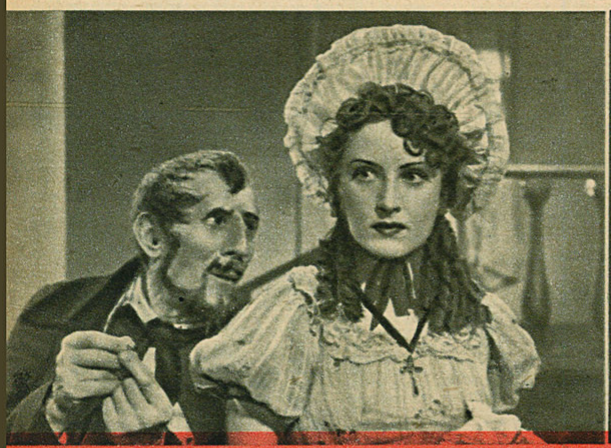
CACCIA TRAGICZNE POLOWANIE TRAGICA

Scena zbiorowa z filmu „Tragiczne polowanie" realizacji 28-letniego reżysera Giuseppe de Santis

LUDWIK niez



Świetna maska Mickiewicza w „Legionie" Wyspiańskiego („Geniusz sceny")



Solski i Engelówna w „Dożywociu" Fredry („Geniusz sceny")

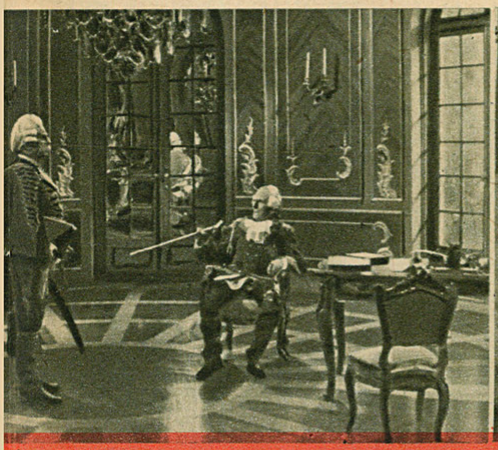
To samo na scenie Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie. W roli Róży — Kazimierza Szyszko-Bohusz. Reżyseria W. Nowakowskiego. (Foto Nowicki)

Solski i Brydziń

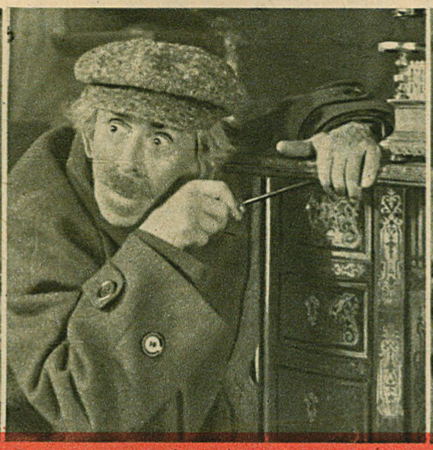
Pierwsza rola Solskiego po wojnie: Dyndalski w „Zemście"; obok Jerzy Leszczyński. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie. Reżyseria Teofila Trzcińskiego (Foto R. Burzyński)

Solski znany

W paryskim atelier „Paramountu“ podczas nakręcania „Tajemnicy lekarza“. Na zdjęciu: Gorczyńska, Bruczówna, Solski, Ordyński, Junosza-Stępowski, Owerłło, Sawan



ki w „Wielkim Fryderyku“ Nowaczyńskiego („Geniusz sceny“)



Solski jako Lachowicz w filmie „Dusze w niewoli“

Z „U mety“ Rostworowskiego“. Solski grał tu maleńki epizod dukającego profesora („Geniusz sceny“)

Ludwik Solski znany — to przecież osiemdziesiąt lat sceny polskiej; to bogaty rozdział jej dziejów; to przekrój przez wiek naszego teatru realistycznego i poetyckiego.

Ludwik Solski znany — to wielobarwna defilada postaci z przednich dramatów pisarzy wielu epok i kultur. Wyliczyć wszystkie niesposób; poprzestańmy na kilku autorach i kilku rolach przy czym z rozmysłem notuję też parę pozycji zapomnianych: Arystofanes („Gromiwoja“) — Szekspir (Chudogęba w „Wieczorze trzech króli“; Sędzia w „Wiele hałasu o nic“) — Molier („Skąpiec“) — Słowacki („Horsztyński“ i „Złota czaszka“) — Schiller (Król w „Don Carlosie“) — Fredro (Łatka w „Dożywociu“, „Pan Jowialski“, Papkin i Dyndalski w „Zemście“) — Wyspiański (Mickiewicz w „Legionie“, sławna niema rola starego wiarusa w „Warszawiance“, gospodarz w „Weselu“, „Lelewel“) — Bałucki (Ciaputkiewicz w „Grubych rybach“) — Rostworowski („Judasz z Kariothu“, „Kaligula“, „Niespodzianka“, „U mety“) — Nowaczyński („Wielki Fryderyk“, „Car Samozwaniec“) — Staff (Strażnik w „Skarbie“, „To samo“) — Rydel (trylogia zygmuntowska) — Morstin (Ojciec w „Marynie“) — Heijermans („Nadzieja“) — Grzybowska („Promieniści“) — Simonow (pyszny epizod w „Rosjanach“)..

Ludwik Solski znany — to żywioł i siła, to niezmordowany żywot i nieprzerwana praca; i oczywiście... grube tomisko anegdot o tej jego elementarnej żywotności i o jego pracy. Jedną przynajmniej poczęstujemy naszych Czytelników. W teatrze im. Słowackiego w Krakowie kręcił się za dyrekcji Solskiego pewien bardzo obrotny i bardzo chytry statysta; gdy tylko dowiedział się, że jakaś sztuka ma wejść na afisz, szybko przeczytał egzemplarz i szperał, czy będzie tam dla niego pole do popisu. Miało pójść wznowienie „Warszawianki“. Więc nasz statysta sztukę przeczytał i udał się do Solskiego.

— Panie dyrektorze, chciałbym statystować w „Warszawiance“.

— Proszę bardzo, potrzeba nam wielu statystów.

— Ja sobie już nawet upatrzyłem postać.

— Mianowicie jaką?

— Tego starego wiarusa, co to wchodzi i nic nie mówi.

— Niestety, drogi panie, tę rolę już obsadziłem.

— Szkoda! A kto ją będzie grał?

— Ja!..

Ale jest także Ludwik Solski nieznany, zapomniany.

Na parę lat przed wojną Adam Grzymała-Siedlecki miał doskonały pomysł utrwalenia na taśmie filmowej kilku czołowych aktorów polskich w ich najważniejszych rolach; miały być to filmy długometrażowe. Pierwszy i zresztą jedyny z tych filmów poświęcony był twórczości Ludwika Solskiego.

Solski już uprzednio grywał do filmu. Grał główną rolę w „Ziemi obiecanej“ według powieści Reymonta. Grał pijaczynę — szewca Lachowicza w „Duszach w niewoli“, osnutych na opowiadaniu Bolesława Prusa. Grał nawet w filmie Paramountu, w polskiej wersji, „Tajemnica lekarza“. Film ten nakręcono w Paryżu, prócz Solskiego brali w nim udział Gorczyńska, Bruczówna, Junosza-Stępowski, Sawan, Owerłło. Reżyserem polskiej wersji był Ryszard Ordyński. Rok 1930.

— Pojechaliśmy wszyscy — opowiada Ordyński — z Warszawy do Paryża kurierem. Jedynie Solski, który nie lubi tracić czasu na długotrwałe podróże, poleciał samolotem. W Paryżu miałem z nim kłopot. Niestrudzony i żywy, gonił po mieście od rana do wieczora, odwiedzał wszystkie wytwórnie filmowe, wszędzie zaglądał, wszystko chciał poznać namacalnie i musieliśmy go siłą sprowadzać do naszego atelier.

Zresztą „Tajemnica lekarza“ nie miała u nas powodzenia. Ta symbioza polsko-amerykańska, styl amerykański w połączeniu z aktorem polskim nie wyszedł filmowi na zdrowie, choć polscy aktorzy grali jak najlepiej. Pozycja prawie nieznana.

Film o Solskim miał tytuł „Geniusz sceny“. Scenariusz opracował Grzymała-Siedlecki, reżyserował Romuald Gantkowski.

Mistrza pokazano w jego najlepszych kreacjach. był tam Pan Jowialski, był Stary Wiarus, Judasz i Wielki Fryderyk; dawano krótkie sceny, czasem monologi, ale także całe akty sztuk (np. „Niespodzianki“). Dekoracje zbudowano masywne, pyszne. Partnerami Solskiego byli m. in. Zofia Grabowska, Stanisława Engelówna, Węgrzyn, Brydziński, Z. Chmielewski i Milecki. „Geniusz sceny“ zdobył nawet nagrodę na Weneckim Biennale. Ale mimo to — film był prawie nieznany... Bo kina nie chciały brać go na swe ekrany. Dyrektorzy bali się ryzyka, a nuż będą, mimo sławy Solskiego, pustki na seansach, przecież to film osobliwy, „eksperymentalny“!... Nie mieli racji. W Gdyni film miał powodzenie wielkie. Koniec końców — „Geniusz sceny“ pojawił się wszystkiego na dwóch ekranach.

Reprodukujemy kilka fotosów z „Geniusza sceny“, wykonał je Leonard Zajączkowski. Zwracamy uwagę szczególnie na jeden, zupełnie nieznany, na fotos z „Dożywocia“. Sceny komedii fredrowskiej udały się znakomicie. Ale ponieważ film rozrósł się, trzeba było wyciąć kilka fragmentów. Między innymi usunięto więc z „Geniusza sceny“ także „Dożywocie“. Zostało po nim tylko parę fotosów; przedstawiamy naszym Czytelnikom taki unikat, takiego filmowego „białego kruka“..

ARTUR MARYA SWINARSKI

Barbara Drapińska w dramatycznej scenie filmu „Milcząca barykada" według scenariusza Jana Drdy

Fotos z filmu „Nr 72" reżyserii J. Slawiczka

WIELKA OFENSYWA FILMU CZECHOSŁOWACKIEGO

Wiadomość, która przeniknęła z miasta filmowego na Barrandovie, stała się sensacją dnia. W rozmowach praskich kinomanów nie słyszy się o niczym innym: 6 premier naraz! 12 000 metrów taśmy.

— To bude nieco, pane...

— Ależ będzie frajda!

Oczywiście trzeba zbadać sprawę na miejscu. Telefon — taksówka — Barrandov. Olbrzymia metropolia X Muzy, której dekoracje wznoszą się na wysokość 4 pięter i która ma do dyspozycji 600 000 m kw. samych ateliers, własne warsztaty, elektrownię, pracownie rzeźbiarskie, laboratoria etc. — pracuje pełną parą.

Skaczą cyfry, nazwiska, scenariusze, gwiazdy starsze i nowe — i okazuje się w końcu, że nie 12 000 m ale przynajmniej 80 000 metrów taśmy filmowej wypuszcza w świat w najbliższym czasie Tytan-Barrandov. Trzydzieści pięć dwugodzinnych obrazów czeka na ostatni szlif.

Inaczej mówiąc: wielka ofensywa.

*

Cóż tu wysunąć na pierwszy plan?

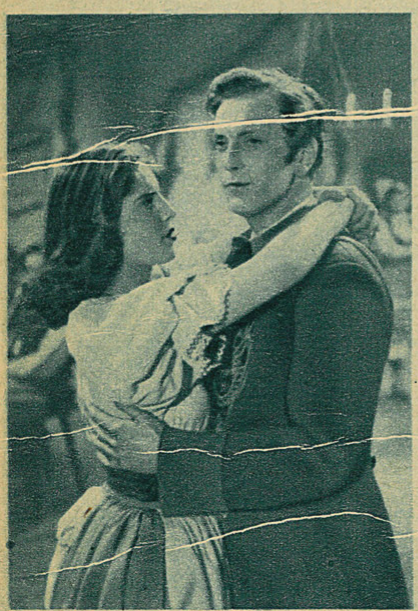
Zaczynam od tych filmów, które nas, Polaków, najbardziej interesują. Oczywiście: Drapińska i „Niema barykada". Popularne nazwisko odtwórczyni „Ostatniego etapu", scenariusz wg powieści znanego u nas w Polsce czołowego pisarza czeskiego Jana Drdy, a reżyseria: Otakara Vavry — twórcy monumentalnego „Krakatitu". Drugim filmem, który zainteresuje nas tematycznie, jest „Daleka droga", wstrząsający reportaż z gehenny Żydów czechosłowackich, kręcony przez świetnie zapowiadającego się młodego reżysera A. Radoka, na terenach dawnego obozu koncentracyjnego w Terezynie. Widziałem kilka fragmentów w montażu: uderza specyficznie stylizowana fotografia, przewyższająca nieraz klasyczny „Jej pierwszy bal" Duviviera.

Doskonałą obsadę ma dramat psychologiczny reż. J. Krejcika pt. „Sumienie" (z Marią Vasową — znaną u nas z „Syreny", M. Nedbalem i E. Dubskym w rolach głównych). Nową gwiazdą, która zabłyśnie na ekranach Czechosłowacji z r. 1949 jest (choć to jeszcze „tajemnica") — młodziutka studentka Konserwatorium dramatycznego w Pradze, Vlasta Fialowa, którą reżyser V. Czech powierzył [illegible] rolę w filmie „Dzika Barbara" wg powieści Bożeny Niemcowej.

Pod koniec ub. r. zapowiadałem publiczności kinowej sukces nieznanej jeszcze 16-letniej dziewczyny Nataszy Tańskiej. Czy pomyliłem się? Natasza podbiła serca krytyków i gapiów w wyświetlanym obecnie „Przeczuciu" i „Krakaticie" Vavry. Podobną sympatię zdobędzie niewątpliwie skromna i młodziutka M. Kautska, bohaterka obrazu o zagadkowym tytule „Żelazny dziadek". Spotkałem ją niedawno w teatrze „D 49" E. F. Buriana: usta bez szminki, rzęsy nie podcienione. Stała na boku, cicha i skromna, trzymając w ręku książkę — czeski przekład „Anhellego".

Z innych filmów podam już tylko tytuły. A więc do „wielkiej ofensywy" 1949 filmu czechosłowackiego ruszą m. in.: „Lato", (wg sztuki Franciszka Szramka, z K. Hoegerem w roli głównej), „Zielona książka" (przypowieść filmowa pióra V. Rezaca o kupcu-kanciarzu i o chłopczyku, który wykradł mu lichwiarski rejestr dłużników), „Numer 72" (obraz z życia niewinnie skazanej więźniarki reż. J. Slavicek), „Żelazny dziadek" (niezwykła tematyka: pierwszy film w dziejach kinematografii będący hołdem dla poświęcenia i wysiłku maszynisty kolejowego, reż. V. Kubasek), „Incydent Z-48" (film szpiegowski reż. M. Cikana), „Zabłądził w Pradze" (dramat powracającego do ojczyzny żołnierza, który pragnąc rozpocząć nowe życie na każdym kroku rozczarowuje się, w roli głównej niezrównany K. Hoeger), „Trójka-żołądź" (komedia reż. V. Gajera, o perypetiach trzech wisusów w „straszącym" zamku), „Rozstajne drogi" (lekka komedia matrymonialna — i tym razem w roli głównej K. Hoeger), „Czerwona jaszczurka" (satyra na temat tzw. małomieszczańskiej moralności, reż. F. Sadek) oraz kapitalna parodia o wszelkich gatunkach filmowego kiczu pt. „Córka kłusownika" — reż. Fricz.

Powtarzam: to tylko część ofensywy — o innych filmach następnym razem.



Vlasta Fialova, nowa artystka ekranów czeskich w filmie „Dzika Barbara"

Mamy wielu, wielu przyjaciół w Czechosłowacji.

„Film" [illegible]ismo, reprezentujące kinematografię polską, rozchwytywane jest po prostu we wszystkich kioskach w Pradze.

— Nie można być entuzjastą Filmu Polskiego i filmów polskich, ignorując zarazem złączony z nimi organicznie „Film" — oświadcza znany dziennikarz i poeta czeski Milosz Vacik, kiedy prosimy go, jako fachowca, o ocenę jednego z ostatnich numerów. Wysoki poziom graficzny! — dodaje.

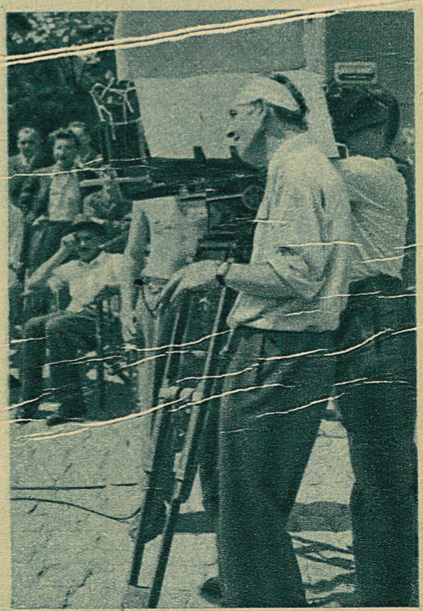
Dorzuci ktoś złośliwie: eh, artykuł reklamowy; „Film" święcił jubileusz, a więc sypią mu superlatywami jak z rogu obfitości...

Temu komuś odetnę krótko:

„Film" jako czasopismo, pomimo takich czy innych zastrzeżeń skupia na swych łamach coraz więcej wybitnych nazwisk polskich i zagranicznych, zdobywa pozycję w prasie filmowej europejskiej, walcząc przeciwko kiczowi artystycznemu i przeciwko supremacji kombinatorów filmowych, posługujących się każdą bronią, byle nabić kieszeń.

W Czechosłowacji „Film", który propaguje przede wszystkim kulturę słowiańską, docierając do wszystkich — i do speców i do bezimiennych kinomanów, znalazł już swój zasłużony oddźwięk, którego można mu szczerze pogratulować.

ALEKSANDER KULISIEWICZ



Reżyser Mac Fricz w czasie realizacji filmu „Córka kłusownika"

FRANCUSKA MOWA W POLSKIM FILMIE

jak się odbywa „dubbing" „Ulicy Granicznej"

KORESPONDENCJA WŁASNA „FILMU"

Paryż, w listopadzie 1948

— Czy nie zechciałaby pani być obecną przy pracy transponowania na język francuski nowego polskiego filmu „Ulica Graniczna"?

Pytanie to zadał mi szef „Filmu Polskiego" Jean Korngold, gdy skończyliśmy naszą rozmowę na temat wielkiego powodzenia w Paryżu „Ostatniego etapu".

Mówiliśmy przed chwilą o tym, jakie były kolejki przed trzema dużymi kinami śródmieścia paryskiego, gdy wyświetlano w nich „Ostatni etap", o tym jak reagowała na film publiczność ubocznych dzielnic Paryża. O tym, jak w wielu z tych sal kinowych przy scenie, w której francuskie dziewczęta, wywożone na śmierć, śpiewają „Marsyliankę", cała publiczność zrywała się z krzeseł i stojąc śpiewała razem z dziewczętami na ekranie.

O tym wreszcie jak bardzo zyskał ten film we francuskiej wersji, dzięki okrojeniu pewnych dłużyzn i zwłaszcza dzięki dodanej do akcji speakerce, która jako francuska więźniarka Oświęcimia opowiadała jak gdyby dzieje swych towarzyszek.

— Zwłaszcza ten ostatni okrzyk „Jamais plus Auschwitz!" (Nigdy już więcej Oświęcimia) był znakomitym akcentem ideowym na zakończenie — powiedziałam.

I właśnie zaraz po tym rozmowa zeszła na najnowszy film Aleksandra Forda „Ulicę Graniczną", którą właśnie w tej chwili transponują na francuski i który wejdzie na ekrany Paryża jeszcze przed Nowym Rokiem. Wtedy to zainteresowałam się, czy „dublaż" tego filmu będzie równie doskonały, jak „dublaż" „Ostatniego etapu", i w odpowiedzi na to otrzymałam propozycję spędzenia jednego dnia w studio w Saint Cloud, gdzie właśnie odbywa się ta robota.

ZABAWA Z POLSKIMI IMIONAMI

Propozycję przyjęłam z radością i w chłodny ranek późnej paryskiej jesieni wkraczałam do studia w Saint Cloud, wprowadzona tam przez wybitnego reżysera i literata w jednej osobie, Calefa, który kieruje robotami „dublażu" „Ulicy Granicznej".

— Dzisiejszy dzień poświęcony jest dzieciom — mówi reżyser Calef. — Będziemy filmowali wszystkie sceny, w których biorą udział dzieci, a więc Bronek, Władek, Fredek, Dawidek, Jadzia...

Zdrobnienie imion polskich miało oczywiście w ustach Calefa mocny akcent na ostatniej sylabie. Brzmiało to Bronék, Władék, Dawidék. O brzmieniu Jadzi lepiej nie mówić.

Owa końcówka „ek" zdawała się zresztą niesłychanie śmieszyć zgromadzone w studio towarzystwo, bo zabawiali się przez cały czas dodawaniem owego „ek" do wszystkich niemal słów francuskich.

Reż. Calef, wchodząc do olbrzymiego studia, gdzie przed zawieszonym ekranem czekała już gromadka dzieci, których głosy miały za chwilę zastąpić głosy małych polskich aktorów na ekranie, powiedział zacierając ręce:

— C'est plutot froidek aujourdhui (Jakoś zimno tu dzisiaj).

Oczywiście końcówka „ek" przy słowie „froid" (zimno) było dowcipem na cześć polskiego tekstu.

Zabawa ta trwała, zresztą przez cały czas pracy w studio. Egzotyzm polskiej mowy dostarczył młodym aktorom jeszcze wiele innej uciechy.

Uwaga Calefa nie była zresztą pożbawiona słuszności, bo w studio panowała lodowata temperatura, a kaloryfery, jak olbrzymia ilość grzejników w całym wielkim Paryżu, były beznadziejnie zimne.

Młodzi aktorzy ubrani w płaszcze, okutani w ciepłe szaliki przytupywali nogami, czekając na rozpoczęcie pracy, przy czym dziewczęta nawet tutaj wzorem wszystkich kobiet francuskich (począwszy od słynnych „tricoteuses" — robiących na drutach w czasie Wielkiej Rewolucji) nie wypuszczały ze zgrabiałych rąk w oczekiwaniu rozpoczęcia wyświetlania filmu swych wełnianych robótek. Błyskały więc w półmroku sali błyszczące druty, gdy dziewczęta odpowiadały chórem na miłe przywitanie swego reżysera.

W REŻYSERSKIEJ KABINIE

Zaproszono mnie do reżyserskiej kabiny, w której szklanym wnętrzu było trochę cieplej (grzał piecyk elektryczny) i wskazano mi miejsce na jednym z taboretów obok reżyserskiego stolika.

Z mojego miejsca ogarniałam doskonale wzrokiem cały ekran.

— Zaczynamy, dzieci — rozbrzmiewa głos reżysera.

I zaraz po tym wymienia głośno numer „planu", który mają kręcić.

Podczas „dublażu" nie puszcza się kolejno całego filmu, ale tylko te sceny, które właśnie mają być w dniu dzisiejszym „dublowane". A dzisiaj, jak się już powiedziało, będą tylko sceny dziecięce.

Światło gaśnie. Na ekranie ukazuje się obraz. Pod nim biegnie szeroka taśma, na której widnieje po francusku tekst, jaki w tej chwili rozbrzmiewa po polsku z ekranu.

Niektórzy z małych aktorów od razu wciągają się we właściwy ton. Najswoimi mają stworzyć atmosferę beztroskiej zabawy i gwaru podwórzowego.

Po wysłuchaniu w ciszy polskich słów bijących z ekranu, gdy głośnik milknie, zaczyna się właściwa praca. Chłopcy kolejno, jak na nich wypadają role, wykrzykują słowa francuskiego tekstu.

Ale reżyser jest niezadowolony. Gwar był zbyt mały, a głosy brzmiały niemrawo.

— Co się z wami dzieje, dzieci? — woła. — Wyobrażacie sobie, że jesteście górnikami i strajkujecie? Jeszcze raz od początku, ale z siłą, ochoczo!

— Plan 1002, po raz drugi! — brzmi rozkaz reżysera i znowu zaczyna się od początku ta sama scena.

Niektórzy z małych aktorów od razu wciągają się we właściwy ton. Najswoimi mają stworzyć atmosferę beztroskiej zabawy i gwaru podwórzowego.

Po wysłuchaniu w ciszy polskich słów bijących z ekranu, gdy głośnik milknie, zaczyna się właściwa praca. Chłopcy kolejno, jak na nich wypadają role, wykrzykują słowa francuskiego tekstu.

Ale reżyser jest niezadowolony. Gwar był zbyt mały, a głosy brzmiały niemrawo.

— Co się z wami dzieje, dzieci? — woła. — Wyobrażacie sobie, że jesteście górnikami i strajkujecie? Jeszcze raz od początku, ale z siłą, ochoczo!

— Plan 1002, po raz drugi! — brzmi rozkaz reżysera i znowu zaczyna się od początku ta sama scena.

Niektórzy z małych aktorów od razu wciągają się we właściwy ton. Najlepszy jest „dubler" małego Dawidka, i doskonały wyrostek dublujący szlachetnego Bronka (Fijewskiego). Najwięcej kłopotu ma reżyser z chłopcem dublującym Fredka, antypatycznego chłopaka, który w dalszych scenach zostanie volksdeutschem i członkiem „Hitlerjugend".

— Ach, ile mnie ten chłopak nerwów kosztuje — zwierza się po cichu reżyser, gdy Fredek po raz czwarty musi powtarzać jedną ze swych scen, okropną scenę 1004, w której wyrzuca Jadzię z jej własnego mieszkania tylko za to, że Jadzia jest, — jak się okazało „nieczystego pochodzenia".

— Więc czemu, skoro jest taki tępy, nie weźmiesz innego chłopca? — pyta reżysera miła aktorka, dublująca siostrę Fredka.

Reżyser Calef rozkłada komicznie ręce:

— A skądże ja wezmę drugi taki antypatyczny i arogancki głos, jak tego chłopaka? — pyta. — Muszę już się męczyć z nim dla tego głosu.

Po wiele, wiele razy powtarza reżyser Calef te same sceny. Cierpliwie i wyrozumiale tłumaczy młodym „dublerom" wszelkie odcienie emocjonalne poszczególnych powiedzeń.

Część zespołu realizatorskiego i artystów „Ulicy Granicznej": drugi od lewej Władysław Walter, w środku grupy reżyser Aleksander Ford, siedzą Maja Broniewska i Jurek Złotnicki

Na ekranie w scenie 1002, jak ją nazwał Calef, gromadka polskich dzieci na podwórku kamienicy przy ulicy Granicznej bawi się w piłkę nożną. Są to jeszcze beztroskie czasy przed wojną i pozornie nic nie zamąca wesołej zabawy. Chłopcy, a jest wśród nich Bronek, syn dorożkarza, Władek, syn urzędnika z drugiego piętra, Fredek, syn właściciela knajpy z rogu ulicy, bawią się doskonale, a z pierwszego piętra przygląda im się zazdrośnie Jadzia, córeczka lekarza, której surowa guwernantka nie pozwoliła bawić się z łobuziakami. I jedna jeszcze para oczu dziecięcych zazdrośnie śledzi wesołą zabawę; to czarne oczy małego Dawidka, ubranego w długi chałacik. Dawidka, który nie ma równych praw z innymi dziećmi.

Wstęga, biegnąca pod ekranem, zawiera wyrazy, jakie mają wykrzykiwać mali aktorzy francuscy, zamiast polskich słów, rozbrzmiewających z głośnika.

„ATMOSFERA, DZIECIAKI!"

— Zaczynamy! — woła znów Calef.

Spojrzenia młodych aktorów kierują się na wstęgę ze słowami tekstu. Obok nich wypisane jeszcze: „Ambiance, gosses!" (Atmosfera, dzieciaki!). To przypomnienie reżysera, że głosami

WSTRZĄSAJĄCY KRZYK

I przychodzi jedna taka scena, w której reżyser urządza na poczekaniu coś w rodzaju konkursu pomiędzy aktorami.

Jest to jedna z końcowych scen, kiedy płonie ghetto podpalone przez zbrodniarzy niemieckich, a w oknie jednego z palących się domów ukazuje się postać kobiety z dzieckiem na ręku i krzyczy: „Na ratunek!"

— No, dziewczęta — mówi Calef po pokazaniu młodym aktorkom tej sceny na ekranie, — która z was najpotężniej krzyknie: „— Au secour!"

Trzem dziewczętom nakazuje wykonać ten okrzyk. Jedna zwycięża. Jej krzyk ochrypły, rozpaczny, wyrwany z głębi piersi śmiertelnym niebezpieczeństwem jej dziecka na pewno wzruszy widzów francuskich do głębi.

„Plan 1206", gdzie na ekranie krzyczy kobieta z morza płomieni, przemienia się pod wpływem tego głosu w prawdziwą tragedię ofiar bestialstwa niemieckiego.

Przy śniadaniu w małej oberży w Saint Cloud, które spożywałam wraz z reżyserem i całą ekipą aktorów-dzieci, rozmowa toczy się na temat trudności takiego „dublażu".

— Proszę sobie uświadomić, że na jedną sekundę zmieniają się 24 razy obrazy i że we francuskiej wersji musimy dokładnie za nimi nadążyć.

Proszę także nie zapominać, że układ ust przy wymawianiu wyrazów polskich jest całkiem różny od układu ust przy mówieniu po francusku, i że po francusku mówi się znacznie szybciej, niż po polsku. To także stwarza nam pewne trudności.

Nie łatwo też było dobrać odpowiednie głosy, które jednocześnie łączyłyby się z odpowiednimi zdolnościami młodych artystów.

— Nie wiem też — mówi pełen zapału reżyser — czy całkowicie oddana została atmosfera tego polskiego filmu. To chyba pani może najlepiej osądzić.

Osądziłam. Atmosfera oddana jest istotnie po mistrzowsku.

A kiedy zabrzmiały ostatnie słowa filmu, słowa speakera mówiącego w chwili, gdy mały czarnooki Dawidek odchodzi w stronę płonącego ghetta, by zginąć tam wraz ze swymi braćmi: „Żegnaj, mały Dawidku! i my nie zapomnimy cię nigdy"... „Adieu petit Davidek, nous aussi ne t'oublierons jamais..." — to te francuskie wyrazy wzruszyły nas wszystkich do łez.

I już nawet nie śmieszyło nas owo zabawne „ek", zaakcentowane tak mocno w polsko-żydowskim imieniu małego Dawidka.

KAROLINA BEYLIN

Z zagadnień filmu

2 NOCE WIGILIJNE NA EKRANIE

Jak się już nieraz przy najrozmaitszych sposobnościach stwierdzało — każdy motyw bardziej niepowszedni lub bardziej uroczysty, wyzyskiwany jest przez film amerykański zazwyczaj w kierunku wywołania taniego i płytkiego wzruszenia. Ileż scen wigilijnych przesunęło się przed oczyma kinowego widza, ile było sposobności do rozczulenia, do przypomnienia sobie „kraju lat dziecinnych".

Wyłom w tym tradycyjnym święcie na ekranie zrobił jedynie Orson Welles w swoim „Obywatelu Kane". Tu składane przez jedną stronę (opiekuna) i odwzajemniane prz z drugą (mały Kane) życzenia świąteczne stoją w jaskrawej sprzeczności z nastrojem tradycyjnego święta, z jego płonącymi na choince świeczkami, z jego zwyczajowym obdarowywaniem. Po prostu ton tamtych życzeń, zwłaszcza u małego Kane, to symbol ciągłości i trwałości takich nastrojów i postaw, których nie jest w stanie przerwać i zmienić zdarzenie dorocznego święta.

Istnieją jednak i inne ujęcia motywu nocy wigilijnej w kinematografii. To dwa filmy, których zasadniczym tłem, tłem nie tylko kształtującym klimat psychiczny biorących w akcji udział postaci, jest noc wigilijna jako symbol stawania się rzeczy niezwykłych.

Jeden z tych filmów odszedł już dawno do historycznej rzeczywistości. W swoim czasie był uważany za jedno z najbardziej rewelacyjnych osiągnięć kinematografii francuskiej. Był to Bernarda „Cud wilków". Niemy film historyczny z udziałem najwybitniejszych ówczesnych artystów Francji. Scenariusz tego filmu oparty był na utworze Dupuy Masuela. Największym urokiem obrazu był jego przepych dekoracyjno-kostiumowy. Akcja rozgrywająca się w czasach schyłkowego średniowiecza ukazywała widzowi spór pomiędzy francuskim królem Ludwikiem XI, a księciem Burgundzkim.

Nie chodzi tu jednak o akcję historyczną.

Centralnym i kulminacyjnym punktem filmu był cud, cud pisany przez bardzo duże C, który dokonał się właśnie w czasie trwania nocy wigilijnej. Ta przetransponowana na ekran wiara średniowiecznego człowieka w cudowność, pokazana z całą precyzją, na jaką stać było kinematografię ówczesną, zilustrowana doskonałą grą — czyniła wrażenie stylowej kompozycji malarskiej, której towarzyszy dyskretny i przyciszony komentarz historycznej fabuły.

Motyw nocy wigilijnej i spełniającego się cudu — rzucony na średniowieczne tło — był jakby statycznym rozwiązaniem motywu wigilijnego na ekranie. Wzruszał przez swą prostotę, nawiązaną do prymitywnej psychiki ludzkiej sprzed wielu, wielu lat.

Oczywiście, jako niemy film nie dysponował jeszcze „Cud wilków" tymi wszystkimi możliwościami, jakie stanęły do dyspozycji Christiana Jaque, który motyw nocy wigilijnej połączył nie z cudownością lub uroczystym sentymentem, ale po prostu ze zbrodnią. („Tajemnicy nocy wigilijnej").

W filmie Bernarda reżyser wraz z twórcą scenariusza celowo wydłużył perspektywę, z jakiej działa cudowność tej jedynej w roku nocy. Perspektywą tą była historia, jej artystyczna transpozycja na walory filmowe. Inaczej się stało natomiast u Jaque'a.

Akcja jego filmu dzieje się współcześnie, w jednej z francuskich miejscowości podalpejskich. Nastrój nocy wigilijnej idzie tu kilkoma naraz torami: to już nie średniowieczna wiara w cud i cudowność. Dla dzieci — to sposobność otrzymania upragnionych upominków. Dla niektórych dorosłych wieczór wigilijny jest okazją do zabawy. Dla innych natomiast, właśnie nastrój świąteczny, nastrój otaczający całą mieścinę, staje się dymną zasłoną, poza którą dokonują zbrodni i starają się nadać jej pozory niepowszedności.

I w jednym i w drugim filmie mamy do czynienia z nocą wigilijną nie tylko jako z motywem tła. Jest to poza tym jeszcze zasadniczy czynnik kształtujący tak a nie inaczej postawę zbiorowości. Jest to także — w jednym i w drugim wypadku — odcinek czasowy, w którym dochodzi do kulminacji nastroju i działań. Obaj reżyserzy w swojej pracy kompozycyjnej potraktowali sprawę wigilijnego wieczoru jako punkt wyjścia. W jednym wypadku — dla cudu, w drugim — dla dokonania pod osłoną święta zbrodni.

I jeden i drugi film bardzo daleko odbiega od zbanalizowanych na wszystkich ekranach świata czułostkowych ujęć święta Bożego Narodzenia. W jednym i w drugim filmie mamy do czynienia z próbą takiej koncepcji treściowej, w jakiej motyw świąteczny jest współdziałającym, współkształtującym czynnikiem. Gdy w filmie Bernarda współdziałanie to łączy się z historycznością tła, to u Jaque'a współdziałanie w akcji wigilijnego motywu wynika z postaw pewnego środowiska w ściśle określonych warunkach.

To przecież ludzie zgodnie ze swoją postawą posługują się świętem dla swoich osobistych celów. I jeżeli opierając się na możliwych właśnie tylko w okresie świątecznym nastrojach zbrodniarz nadaje swemu uczynkowi pewne cechy niesamowitości i niepowszedniości, to udaje mu się to wyłącznie dlatego, że zbrodnia dokonana została niekiedy indziej, tylko tej nocy.

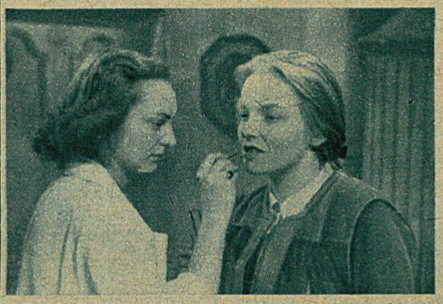
Obydwa filmy, których centralnym zagadnieniem treściowym jest wieczór świąteczny, zerwały z banałem idylli przy kominku i świeczkach wigilijnego drzewka. Obydwa językiem filmowym przypomniały o tym, że sprawy ludzkie, sprawy miłości, nienawiści i śmierci stają się z dnia na dzień, bez względu na powszedniość czy świąteczność nocy i dni...

LEON KALTENBERGH

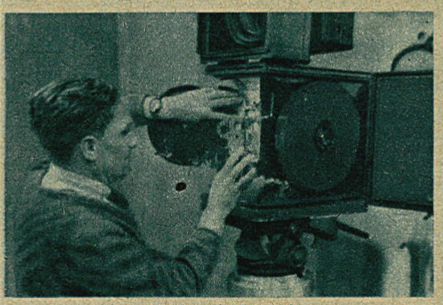
CI, O KTÓRYCH SIĘ NIE PISZE

REPORTAŻ Z ATELIER

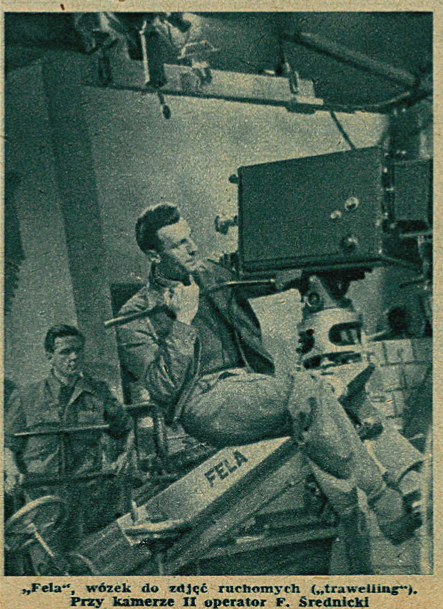
„Żuraw" do zdjęć dźwięku. Na końcu mikrofon



Ostatnia poprawka charakteryzacji przed zdjęciem



Czesław Grabowski przy otwartej kamerze zdjęciowej



„Fela", wózek do zdjęć ruchomych („trawelling"). Przy kamerze II operator F. Średnicki

— Jeszcze wyżej... Jeszcze wyżej...

Pomocnik operatora dźwiękowego przesunął o kilka centymetrów wyżej mikrofon, zawieszony na specjalnym wózku do nagrywania zdjęć dźwiękowych, zwanych „galgenem", lub „żyrafą".

— Dobrze? — spytał operatora, który przez wizjer kamery filmowej sprawdzał, czy mikrofon nie dostał się do obrazu.

— Może być! Niech pan tylko uważa, żeby w czasie zdjęcia nie wjechać w światła siedemnastki, bo powstanie cień na twarzy p. Śląskiej — informuje „mikrofoniarza" operator, wskazując jednocześnie na zawieszony nad dekoracją jeden z wielu reflektorów, oznaczony numerem 17.

Stojąc skromnie na boku, aby nikomu nie przeszkadzać, obserwuję ostatnie przygotowania przed nakręceniem nowego ujęcia do jednego z naszych filmów, realizowanego obecnie w atelier.

Kamera zdjęciowa umieszczona jest na specjalnym kranie, niedawno sprowadzonym z Anglii, który, już ochrzczony imieniem „Fela", oddaje wielkie usługi operatorom. „Fela" porusza się we wszystkich kierunkach, jest prosta w obsłudze, a przez to, że jest mała, znajduje zastosowanie nawet w najciaśniejszych dekoracjach. Właśnie drugi operator tłumaczy specowi obsługującemu „Felę", jakie ruchy winno wykonać jej ramię z kamerą filmową w czasie zdjęcia. Charakteryzatorka czyni ostatnie poprawki na twarzy aktorki.

— Światło! — woła operator — i na gwizdek dekoratora oświetleniowego 50.000 Watt rzuca jaskrawy snop promieni na miejsce zdjęć — plan.

Wśród zupełnej ciszy kontynuuje się zdjęcie. Niestety, nie zostaje ono doprowadzone do końca, gdyż nagle „STOP!" operatora przerywa je w pewnym momencie.

— Sałatka — informuje. — Gasić!

Na dwa gwizdki dekoratora oświetleniowego gasną wszystkie reflektory, prócz jednego, oświetlającego aparat zdjęciowy i konserwatora-asystenta operatora, Czesława Grabowskiego. Kilkoma szybkimi, wprawnymi ruchami otwiera kamerę i po chwili widzimy w jej wnętrzu cały skomplikowany mechanizm, oraz taśmę, która, przestawszy się nawijać do kasety odbiorczej z powodu zacięcia, zaczęła się łamać w harmonijkę. Tego rodzaju drobny defekt nazywają filmowcy „sałatką". Po czterominutowej przerwie wszystko znów jest gotowe do zdjęcia.

Kamery filmowe, które swą bezszmerową pracą umożliwiają wykonywanie zdjęć dźwiękowych, są niezwykle precyzyjne i daleko bardziej skomplikowane w swym mechanizmie, niż kamery „nieme". Z tego właśnie względu wymagają bardzo starannej, niemal czułej opieki. Dwoma takimi opiekunami naszych cennych aparatów zdjęciowych są pp. Leopold Blancard i Czesław Grabowski. W zakres ich obowiązków służbowych, prócz opisanych wyżej czynności, wchodzi również asystowanie operatorowi przy zdjęciach. Obaj należą do grupy nielicznych, wieloletnich fachowców, jakich zatrudnia P. P. „Film Polski". O ile pierwszy z nich, p. Blancard, brał dotychczas udział w zdjęciach do „zaledwie" 50 pełnometrażowych filmów polskich, to drugi, Grabowski, pracując w filmie od 1924 r. twierdzi, że na pewno przekroczył już setkę. Pierwsze jego filmy naturalnie były nieme.

W korytarzu atelier natknąłem się na naszego głównego rekwizytora, Wacława Gielbę.

— Pisało się już o dekoratorach oświetleniowych, laborantach, statystach, i pisać się będzie jeszcze o wielu naszych pracownikach, tylko o tych biednych rekwizytorach nikt nigdy nie napisze — przywitał mnie. — A czy wiesz — ciągnął, że ja już siedzę 18 lat w filmie? Że pracowałem z takimi reżyserami jak: Krawicz, Przybylski, Waszyński, Gardan, Bodo, Buczkowski, oraz architektami: Rotmiłem i Norrisem? Nie było w przedwojennej Warszawie wielu firm, których bym nie znał i nie wypożyczał od nich rekwizytów. Wszystko mogłem wypożyczyć, od kompletów stylowych mebli począwszy, a na popielniczce skończywszy.

— A teraz? — pytam.

Robi lekceważący gest ręką.

— Łodzianie nie mają właściwego zrozumienia dla potrzeb filmu. Przecież nasza skromna rekwizytornia, zaledwie częściowo pokrywa zapotrzebowania reżyserów i architektów. Gros przedmiotów trzeba wypożyczać na mieście, i tu natrafiam na największe trudności. Ludzie boją się wypożyczać cenniejsze przedmioty, mimo iż przyjmujemy na siebie całkowitą odpowiedzialność za ewentualne uszkodzenia, które jednak prawie się nie zdarzają. W takich warunkach praca nasza jest trudna i niewdzięczna, a urządzanie dekoracyj komplikuje się. Ale my i tak damy sobie radę, gdyż nie zrażamy się trudnościami. Przecież chodzi o nasz film — zakończył, akcentując dobitnie ostatnie słowa. I odszedł ze swymi kłopotami, wiecznie zabiegany, śpieszący się, jeden z tych mniej znanych ludzi filmu, którzy jednak stanowią ważne ogniwo w olbrzymim procesie realizacji filmu pełnometrażowego.

ZBIGNIEW KUŻMIŃSKI

INSTRUKTOR WZRUSZEŃ

(O ZJAWISKACH SŁUCHOWYCH W FILMIE)

W dniu 22 marca roku 1895 odbyła się w Paryżu konferencja Towarzystwa Zachęty Przemysłu Narodowego, zaś uczestnicy tej konferencji stali się pierwszą na świecie publicznością kinową. W małej zaciemnionej sałce panowie Lumière zaprezentowali zebranym dwuminutowy film, noszący nazwę „Wyjście robotnic z fabryki Lumière w Lyon Montplaisir". Członkowie konferencji ujrzeli na ekranie biało-czarne sylwetki, poruszające się dość śmiesznymi ruchami po biało-czarnym tle. Robotnice fabryki w Lyon Montplaisir szły przez ekran w ciszy zakłóconej jedynie szmerem aparatu projekcyjnego — cóż jednak z tego, że w ciszy? Oto ożyła martwa dotychczas fotografia! Oto udało się odtworzyć najważniejszy element ludzkiego życia — działanie!

Od tego momentu zaczyna się historia filmu. Po cóż powtarzać, że jest to historia zdumiewająca, że nie ma precedensu itd. itd. Wiemy o tym wszyscy. Należy jednak przypomnieć, iż pierwsze trzydziestolecie owej historii działo się w ciszy, zakłóconej jedynie szmerem aparatów projekcyjnych lub wypędzanej z sali przez usadowione pod ekranem orkiestry. Mimo owego szmeru i rzępolenia orkiestr była to cisza — na ekranie wybuchały bitwy i waliły się miasta — ekran milczał. Nic dziwnego, że wszystkie prawa psychologiczne, estetyczne, strukturalne itp. filmu, tworzyły się, mnożyły i utwierdzały jedynie w kraju niemego ruchu, chociaż milczący, niemy ruch jest czymś z gruntu obcym naturze autentycznej i żywej.

Wreszcie — gdy historia kina dochodziła swych lat trzydziestych — w kinie wybuchła Wielka Rewolucja Dźwięku. Skończyła się nienaturalna niemota ruchu — ruch (o ile można tak powiedzieć) ożył, stał się ruchem naprawdę żywym, bo odbywającym się nie tylko w wymiarach przestrzeni i czasu, lecz także w wymiarze „przestrzeni akustycznej i akustycznego czasu".

Pamiętajmy jednak, że film uformował się pod znakiem ruchu niemego — że cały kolosalny wysiłek jego twórców miał na celu organizowanie sztuki dochodzącej do widza jedynie przez wzrok. Film niemy nie potrzebował, nie życzył sobie dźwięku — był dziełem sztuki (o ile nim był) o autonomicznych prawach powstawania i oddziaływania.

Nic dziwnego, że nagła inwazja dźwięku, słowa i muzyki na ekran zwichnęła równowagę, którą wypracowano zarówno w świecie twórców jak odbiorców. Na ekrany wtargnął bałagan akustyczno-muzyczno-słowny. Początkowo bowiem nie wiedziano, jak wykorzystać nowość — zapis dźwiękowy notował i stukot kroków, i głos ludzki i „ilustrację muzyczną" — aktorzy gadali, gadali, gadali... tworzyły się dłużyzny dialogowe, muzyka mieszała się z nachalnie notowanym dźwiękiem naturalnym itp. itp. Widz tracił głowę wobec nadmiaru zjawisk, a twórca nie umiał sobie radzić z nadmiarem środków wypowiedzi. Nic dziwnego, że w r. 1937 wybitny krytyk francuski Faure oświadczył, że... „zalety wzrokowe kina zmalały o tyle, o ile wzrosły jego zalety dźwiękowe". A zrozumiały być może nawet i ten dziwny zresztą fakt, że jeden z najwybitniejszych reżyserów świata René Clair wypowiada się przeciw filmowi udźwiękowionemu jeszcze w r. 1947!

Istotnie — historia filmu dźwiękowego, to przede wszystkim historia porażek, nieporozumień i kompromitacji. Trzeba przyznać wiele racji Faureom, Clairom i Chaplinom, którzy dość pogardliwie o niej mówią. Ale nie można przyznać im racji całkowitej. Nie można się zgodzić z twierdzeniem, jakoby cała sfera dźwięku była dla rozwoju kinematografii jedynie zbędnym marginesem lub — co gorsza — balastem, o którym należy tylko zapomnieć. Tu bowiem musimy założyć veto!

Dlaczego?

Dlatego, że właśnie z rozwoju kinematografii wynika jedna nieodwracalna prawda: film staje się gatunkiem syntetycznym, jednoczącym w sobie zjawiska zarówno wzrokowe i słuchowe jak pojęciowe (intelektualne). Można by cytować obszerne i pedantyczne dowody naukowe, popierające tę tezę. Jest to zbyteczne — wystarczy przypomnieć, że jeśli celem sztuki jest wymierzanie w sposób jak najbardziej wielostronny i wielopostaciowy sprawiedliwości światu, to filmowi nie wolno rezygnować z żadnego osiągniętego już środka wyrazu. Nie wolno mu się uchylać od trudu przedstawiania najpełniejszego obrazu świata, na jaki go stać. Dlatego też włączenie w film sfery zjawisk słuchowych jest tylko jego wzbogaceniem — dlatego też należy zarówno w teorii jak w praktyce uznawać ową sferę za integralny element dzieła filmowego, równie ważny dla sfery zjawisk wzrokowych i intelektualnych.

Charakterystyczne — większość teoretyków i praktyków filmu godzi się na tę tezę i w dyskusjach akademickich popiera ją jak najintensywniej. Gdy jednak dochodzi do realizacji, w kolosalnej większości wypadków realizatorzy zawodzą. Śmiem twierdzić, że wina wyłącznie leży po stronie realizatorów.

Działają tu bowiem dwa główne zastarzałe nawyki pociągające za sobą wiele niedopatrzeń i błędów. Pierwszy z nich — to obojętny stosunek do dźwięku naturalnego. Na ekranie widzimy idącego człowieka, słyszymy stukot kroków — ktoś bije młotkiem w ścianę, po sali kinowej niesie się echo uderzeń młotka. Jest to naiwny dokumentaryzm akustyczny, dowodzący braku słuchowej wyobraźni u realizatora, a dla widza w gruncie rzeczy zbyteczny. Kurczowe trzymanie się tej metody degraduje dźwięk do roli nieważnego dopełniacza zjawisk wzrokowych — dźwięk staje się tutaj tylko fragmentem obrazu. Źle!

Błąd numer dwa — to lekceważenie muzyki w filmie. Nazywa się ją po prostu ilustracją muzyczną i najczęściej jest ona tylko nieporozumieniem. Kompozytorzy traktują ową „robotę" przeważnie jako wygodne źródło dochodu, realizatorzy zaś (zazwyczaj mający małe pojęcie o muzyce i słabiuchną muzyczną wyobraźnię) dopuszczają do absurdów. Bo czyż nie jest w gruncie rzeczy absurdem jakże częste nagłe, nieprzygotowane wejście wielkiej orkiestry symfonicznej w akcję filmu — kilkanaście czy kilkadziesiąt taktów będących zazwyczaj muzycznym nonsensem, a dla filmu wątpliwej wartości „zatykaczem" dźwiękowym dziur. Gdybyśmy przeprowadzili ankietę zarówno wśród filmowców jak wśród muzyków — przekonalibyśmy się, że tzw. ilustracja muzyczna drażni i jednych i drugich. Dla muzyków jest byle jakim wysługiwaniem się ich sztuką — dla filmowców mąceniem jasności doznania filmowego. A więc znowu — źle!

Dobry film musi być logiczną i wartościową artystycznie konstrukcją intelektualną — musi też być logiczną i wartościową konstrukcją obrazów. Czemuż więc, na Boga, zapomina się o obowiązku stosowania tej samej zasady do filmowej muzyki dźwięków?

Tak — odrzućmy przestarzałe pojęcia i obyczaje dokumentaryzmu akustycznego i muzycznej ilustracji. Te naiwne metody dopełniania obrazu dźwiękiem musi zastąpić świadomie konstruktywny wątek muzyczny filmu — współgrający z pozostałymi wątkami.

Nazwa „wątek muzyczny" nie oznacza jakiegoś utworu ściśle muzycznego, który nadawałby się do wykonywania na estradach koncertowych. Na elementy tego typu „muzyki" składałyby się i dźwięk naturalny i słowo i muzyka „prawdziwa" — z tym jednak, że o użyciu ich nie decydowałby tylko i wyłącznie przypadek (np. po końskim tętencie jakaś „ilustratywna" liryczna arietka na wiolonczeli). Ów jednak wątek powinien podlegać prawom logiki muzycznej, choć nie jest muzyką w ścisłym tego słowa znaczeniu — winien stanowić (do pewnego stopnia sam w sobie i sam dla siebie) logiczną i muzycznie wartościową konstrukcję zjawisk słuchowych. Należy równocześnie pamiętać, że owa muzyczna konstrukcja musi się organicznie wiązać z pozostałymi elementami filmu.

- Na jakiej zasadzie? Oczywiście nie da się tu podać żadnej stuprocentowej, jedynej i wyłącznej recepty. Można jednak wyznaczyć jakiś kierunek generalny — zasadniczą linię działania.

Zastanówmy się na moment nad właściwościami tzw. muzyki czystej. Nie daje ona w zasadzie przeżyć literackich ani wzrokowych — o ile wywołuje je, to tylko wtórnie. Przeżyciem pierwotnym jest bowiem zawsze wzruszenie, jakiś stan emocjonalny, który muzyka organizuje w słuchaczu.

I wydaje się, że w komponowaniu muzycznych wątków filmu ten właśnie fakt powinien decydować, czyli: zjawiska słuchowe winny stać się w dziele filmowym instruktorem wzruszeń, tym wątkiem, który nadaje innym wątkom właściwy smak czy właściwy klimat uczuciowy. Jest to jedyna chyba droga do wyjścia z impasu, w jakim znajduje się w tej chwili filmowy dźwięk i muzyka filmowa. Obserwacja dotychczasowych doświadczeń kinematografii po prostu narzuca obie powyższe metody organizowania zjawisk słuchowych w filmie. Oczywiście, są to metody najbardziej ogólne — ostatnie słowo należy do realizatora, do jego talentu czy wyobraźni. I tu — na zakończenie — trzeba przypomnieć o jednej prawdzie: że w epoce filmu niemego realizator mógł „być głuchy". Wystarczała mu wyobraźnia wzrokowa i literacka. Dziś to już za mało — za mało o wyobraźnię muzyczną — o wyobraźnię, przy pomocy której tworzy się jeden z integralnych elementów filmowego dzieła.

JERZY BROSZKIEWICZ

Mixer przy stole dźwiękowym. Przy pomocy precyzyjnych instrumentów mixer może dokładnie zbadać nakładanie się trzech uprzednio zarejestrowanych taśm dźwiękowych: dialogu, podkładu muzycznego i tzw. efektów specjalnych

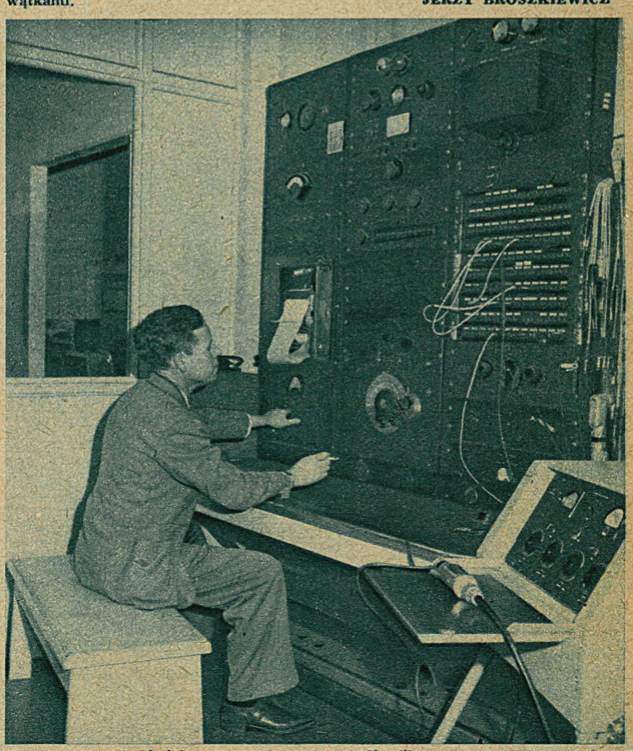


Tabela kontroli dźwięku w nowoczesnym studio filmowym. Po prawej taśma papierowa, na której specjalna igła rejestruje dźwięk natychmiast odtwarzany przez głośnik celem bezpośredniej kontroli w czasie pracy

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Z. S. R. R.

● Radio radzieckie nadało fragmenty nowej noweli filmowej Borysa Garbatowa pt.. „Jak Dorożenko dotarł do Elby".

● Reż. Michał Romm, autor filmu „Harry Smith odkrywa Amerykę", pracuje nad nowym dramatem filmowym pt. „Droga sławy" z czasów ostatniej wojny.

● Reż. M. I. Wołodarski opracował nowy film plastyczny „Słoneczny kraj", którego treść stanowią wczasy robotników radzieckich w najbardziej znanych miejscowościach uzdrowiskowych. Film wykonany jest metodą radzieckiego wynalazcy S. Iwanowa, laureata nagrody stalinowskiej. Dzięki jego metodzie widzowie mogą oglądać filmy plastyczne „gołym okiem".

● Lenfilm nakręcił krótki film dokumentalny z życia A. A. Żdanowa.

● E. M. Cziaureli, twórca wielkiego filmu „Przysięga", przystąpił do pracy nad filmem „Upadek Berlina".

● „Kołchoz-milioner", tak nazywa się jeden z radzieckich filmów krótkometrażowych, poświęconych pracy rolników radzieckich, mieszkańców kołchozu na Kubaniu, nazwanego imieniem swego założyciela, wybitnego agronoma Piotra Tamarowskiego. Film ilustruje pracę na polach kołchozowych, szkołę, piekarnię, ambulatorium, park kultury, klub, jednym słowem wszystko co uzasadnia przydomek „milioner", nadany temu kołchozowi znad Azowskiego Morza.

● Reż. M. Judin ukończył w kijowskich filmowych atelier pracę nad filmem „Dońscy górnicy", który składa hołd bohaterskiej pracy górników Donbasu.

● Borys Czirkow, niezapomniany „Maksym", gra główną rolę w filmie A. Romma „Sąd honorowy".

● W Kazachstanie pracuje 700 kin objazdowych w których po wojnie 1400 filmów obejrzało milion widzów.

● Wytwórnia „Białoruś-Film" w Mińsku nakręciła w br. 25 tygodników filmowych. Jeden z ostatnich ilustruje pracę ludu białoruskiego nad zwiększeniem urodzajów.

● Towarzystwo Pomocy Lotnictwu w Moskwie zorganizowało w kinie „Metropol" w listopadzie „Miesiąc Filmów Lotniczych". Impreza cieszyła się wielkim uznaniem społeczeństwa. Zapoczątkowana została filmem „Walery Czkałow". Następnie wyświetlano: „Niebo Moskwy", „Męstwo", „Pościgowiec" i kilka innych, ilustrujących wojenne sukcesy i pokojową pracę lotnictwa radzieckiego. Jednocześnie w poczekalniach kina urządzona była wystawa obrazująca pracę Towarzystwa Pomocy Lotnictwu.

● W Związku Radzieckim w wielu miastach prowincjonalnych uruchamia się filmowe wytwórnie regionalne. Ostatnio wytwórnię taką uruchomiono w Swierdłowsku. Nakręcane będą w niej filmy szkolne i popularno-naukowe.

● Wielkim powodzeniem cieszy się w ZSRR nowy dokumentalny film biograficzny pt. „Wissarion Bieliński", nakręcony przez spółkę reżyserską W. Nikołaja i S. Bubrika. Na Ekranie ożyły archiwalne dokumenty, stare ryciny i portrety. Film opowiada o kilku okresach życia wielkiego krytyka. Widz ogląda małe prowincjonalne miasteczko Czembar (dziś — Bielinskoje), gdzie Bieliński przeżył swoje dzieciństwo. Następnie — Penze, gdzie uczęszczał do gimnazjum. Z kolei jesteśmy wraz z Bielińskim w Moskwie, na Kaukazie, w Piotrogrodzie. Film uwydatnia miłość Bielińskiego do ludu i nienawiść do wszelkich form niewolnictwa. Film zaopatrzony został w słowny komentarz pisarza S. Nagornego. Umiejętnie wpleciono w komentarz słowa Bielińskiego o literaturze, o klasykach, jego poglądy na przyszłość Rosji. Wobec wielkiego powodzenia filmu biograficznego przystąpiono już do prac przygotowawczych w celu nakręcenia filmu artystycznego z życia wielkiego krytyka.

● Moskiewskie Studio Filmów Popularno-Naukowych wypuściło na ekrany dwa nowe długometrażowe filmy kolorowe „Wołga" i „Ural". Film „Wołga" zrealizowała spółka reżyserska A. Kondachczan i W. Morgenstern. Film ukazuje piękno nadwołżańskich krajobrazów, życie i pracę na tej największej rzece radzieckiej, oraz życie miast położonych nad Wołgą, odbudowę i powojenny trud Stalingradu. Film „Ural" zrealizował reżyser M. Korostin, który na tle wspaniałych leśnych i górskich plenerów ukazał pracę człowieka nad wydobyciem i przetworzeniem w wyroby przemysłowe naturalnych bogactw Uralu. Pokazany został przemysł tego okręgu, jego miasta i życie w nich, dorobek kulturalny ludu radzieckiego. M. Korostin jest autorem doskonałego filmu naukowo-popularnego „Opowieść o życiu roślin".

● Jedna z regionalnych wytwórni radzieckich, „Studio Filmów Naukowo-Popularnych" w Nowosybirsku, nakręciła film dokumentalny pt. „Przeistoczona ziemia". Treść filmu opowiada o pracy ludzi radzieckich, którzy nieurodzajne stepy i jałowe pustkowia nad Morzem Kaspijskim w okręgu astrachańskim zamienili w żyzną krainę. Film m. in. ukazuje wielkie znaczenie lasów w walce o dobrobyt i troskę rządu radzieckiego o zalesienie kraju.

● Najnowszy artystyczny film radziecki „Młoda Gwardia" cieszy się nienotowanym dotąd powodzeniem. W samej tylko Moskwie film ten jest wyświetlany w 20 kinoteatrach, ponadto wyświetlany jest w klubach fabrycznych i domach kultury. W jednym z największych kin Moskwy, w kinie „Metropol" w ciągu pierwszych dwóch dni obejrzało go 14 tys. widzów, a we wszystkich kinach stolicy ZSRR — 350 tys. Film wyświetlany jest jednocześnie we wszystkich zakątkach państwa radzieckiego (1500 kopii). Na premierę w Krasnodonie, gdzie film był częściowo nakręcany, zaproszono 72 rodziny komsomolców.

● O wpływie filmu radzieckiego na życie i poglądy widzów świadczą m. in. listy, jakich tysiące otrzymują pracownicy filmowi. Do najulubieńszych aktorek ludu radzieckiego należy Wiera Mareckaja, bohaterka filmu „Nauczycielka wiejska", którą autorzy pisanych do niej listów nazywają po prostu „Miłą Wieroczką". W jednym z listów pisze pewna studentka, że po zobaczeniu filmu „Nauczycielka wiejska" postanowiła zostać nauczycielką i pójść tą samą drogą w lud, jaką poszła bohaterka filmu. Od słuchaczy szkół pedagogicznych i wyższych otrzymała Mareckaja tysiące listów z podziękowaniami za zachętę do pracy na niwie nauczycielskiej.

● Moskiewskie studio filmów szkolnych nakręca obrazy z najrozmaitszych dziedzin życia, aby ukazać dzieciom i młodzieży na ekranie wszystko, z czym mogą się w przyszłości zetknąć. Nie zapomina się również o literaturze. Obecnie studio nakręca krótkometrażówkę z życia i działalności słynnego pisarza J. Turgeniewa. Pierwszy rosyjski film szkolny z dziedziny literatury był poświęcony M. Lermontowowi i został nakręcony jeszcze przed ostatnią wojną.

D. Szafguildze w filmie „Dawid Guramiszwili" w ujęciu J. Zebrowskiego

CZECHOSŁOWACJA

● W związku z 52 urodzinami prezydenta Klementa Gottwalda nakręcony został film dokumentalny „Walka, praca, zwycięstwo", stanowiący biografię wielkiego czechosłowackiego męża stanu, na którą składa się szereg autentycznych zdjęć.

● Czechosłowackie Wydawnictwo Filmowe wypuściło w połowie grudnia pierwszy tom „Małego Słownika Filmowego" pod redakcją Franciszka Gütlera. Całość, składająca się z trzech tomów, będzie podręczną encyklopedią filmową, zawierającą m. in. nazwiska i charakterystykę działalności wszystkich czechosłowackich i zagranicznych filmowców i ludzi, którzy w jakikolwiek bądź sposób weszli w kontakt ze sztuką filmową. Nad słownikiem pracują czołowi czechosłowaccy publicyści i fachowcy filmowi.

● W Pradze, w czasie świąt Bożego Narodzenia, wejdzie na ekrany nowy długometrażowy film kukiełkowy „Cesarski słowik", nakręcony przez reż. Jerzego Trnkę wg znanej bajki H. Andersena. Scenariusz opracował Jerzy Brdeczka, muzykę — Wacław Trojan. Prasa czeska pisze, że kukiełki z filmu „Cesarski słowik" są... bezkonkurencyjne.

● 130 aktorów występuje w najnowszym czeskim filmie „Rok 1848", którego treść została zaczerpnięta z czasów praskiej rewolucji przed stu laty. Film reżyseruje Wacław Krszka. Muzykę opracowali dr. M. Kratochvil, dr. V. Czejchan, dr. V. Husa, i dr. A. Klima. O wielkości i rozmachu, z jakim film jest opracowywany, świadczą 42 pełne dekoracje, jakie musiano zbudować w atelier.

● Reż. E. Kaniera opracował w Wytwórni Filmów Krótkometrażowych w Zlinie krótką filmową groteskę pt. „Przebudzenie na drodze". Prasa czeska podkreśla wysoką wartość artystyczną tego filmu i nawołuje pracowników czechosłowackiej kinematografii do poświęcenia baczniejszej uwagi grotesce filmowej, zapoznanej niesłusznie gałęzi sztuki filmowej. Ten sam reżyser zakończył pracę nad drugą swoją filmową groteską „Pościel z 5 HP".

● Bracia w triku" wypuścili na ekrany nowy rysunkowy film humorystyczny „Balon i miłość".

● Reż. Karol Stekly po ukończeniu „Kariery" przystąpił do pracy nad komedią filmową pt. „Sądny dzień", w której zobaczymy m. in. J. Szejbalową, Marię Rosulkovą, Józefa Beyvla, L. Peszka, Edvarda Linkersa i Lubomira Lipskiego. Treść filmu została zaczerpnięta ze sztuki scenicznej o tej samej nazwie, napisanej przez Karola Krpatę. Muzykę opracowuje E. F. Burian. Akcja filmu toczy się tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej w mieszczańskim środowisku.

● Młody reżyser M. Makovec opracował krótkometrażowy film o zgubnych skutkach alkoholizmu pt. „Żyją między nami". Pokazał w nim dwa środowiska: spokojne życie rodzinne młodego małżeństwa, ludzi pracy i otoczenie bywalców barowych. Doskonale zostały podpatrzone okiem obiektywu typy stałych gości rozmaitych knajp i barów i scharakteryzowane ich środowisko. Film nie tylko służy celom wychowawczym, ale posiada interesującą treść dramatyczną.

● W Pradze odbyła się w końcu listopada ogólna krajowa konferencja Czechosłowackiego Przedsiębiorstwa Państwowego, na której po podsumowaniu dotychczasowych osiągnięć opracowano plan pracy czechosłowackiej kinematografii w 1949 r. Plan przewiduje m. in. budowę nowych ateliers na Barrandovie, w Bratysławie, fabryk przemysłu filmowego w Zlinie i fabryki emulsji w Bratysławie. Postanawia — nakręcenie w roku przyszłym 33 filmów długometrażowych 102 filmów krótkich i 33 filmów kukiełkowych i rysunkowych. W Bratysławie kinematografia słowacka nakręci trzy długometrażowe filmy słowackie i 20 filmów krótkich. Postanowione zostało również uruchomienie 2500 nowych kin stałych.

● W Czechosłowacji, w celu spopularyzowania kinematografii i dla wygody widzów, zorganizowane są w br. na okres letnio-jesienny kina na otwartej przestrzeni. Czesi i Słowacy nazywają je „Kinami w przyrodzie". Pierwsze takie kino zostało uruchomione w Zlinie, w czasie międzynarodowego festiwalu filmowego świata pracy, na wielkim stadionie, mogącym pomieścić dwadzieścia tysięcy widzów. Od tego czasu uruchomiono już w Czechach i na Morawach kilka takich kin. Ostatnio 11 sierpnia pierwsze „kino w przyrodzie" otwarto również w Słowacji, w Bratysławie na stadionie ROH na 6 tysięcy osób.

„Kina w przyrodzie" cieszą się rekordowym powodzeniem. Może i u nas można by stadiony sportowe zużytkować na ten cel?

● Reżyser V. Kyrszka przeprowadza prace przygotowawcze do nakręcenia filmu „Rok 1848", według scenariusza opracowanego wspólnie przez pisarzy: K. J. Benesza, M. Kratochvila i O. Vavrę. Pierwsze sceny barwnego balu, którego uczestnicy dowiadują się o wybuchu rewolucji w Paryżu — zostaną wkrótce nakręcone w Teatrze Stavowskim w Pradze.

Paweł Kadocznikow w czasie uciążliwych zdjęć plenerowych do filmu „Prawdziwy człowiek"

WĘGRY

● W końcu listopada wszedł na ekrany kin budapeszteńskich nowy długometrażowy węgierski film artystyczny „Ogień". Premiera odbyła się uroczyście w obecności prezydenta republiki i czołowych osobistości świata politycznego i kulturalnego. „Ogień" jest filmem o tematyce zaczerpniętej z życia powojennych Węgier. Opowiada o walce z nieprzyjaciółmi nowego porządku i w lekkiej, ciekawej formie przedstawia szereg problemów dnia dzisiejszego. W rolach głównych występują najlepsi artyści węgierscy: Klara Tolnay, Luis Basthy, Zoltan Varkonyi i Gabor Rejnay.

● Nowa filmowa komedia z dwoma wybitnymi komikami węgierskimi, Kalmanem Talabarem i Manyi Rissem, nazywa się „Zielona-żółta-czerwona". Treść filmu stanowi opowiedziana w formie humorystycznej odbudowa komunikacji Budapesztu, zniszczone w czasie wojny.

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

ANGLIA

● Reżyser David Mac Donald ukończywszy swój „wielki" film w Technikolorze „Krzysztof Kolumb" udał się — nie czekając na premierę — aż do Australii celem realizacji nowej „bomby" kasowej — „Miasta Diamentów". Ma to być film, w którym rozgorzeją „takie walki między konkurentami o pola diamentowe, jak nigdy dotychczas" — jak głosi zapowiedź.

● Całkowicie plenerowy film wytwórni „Gainsborough": „Dziewczyna, chłopak i rower" jest już gotów do wyświetlania.

● Ofelia z filmowej wersji „Hamleta" — Jean Simmons ukończyła zdjęcia do komedii filmowej „Adam i Ewelina", w której partneruje jej Stewart Granger. Prasa brytyjska wyraża wątpliwości, czy właściwa jest eksploatacja talentu Jean Simmons — w bezmyślnych komediach, pozbawionych zupełnie wartości artystycznej.

● Jean Kent, która swą dobrą grą stara się uratować takie filmy jak „Rosanna Siedmiu Księżyców" i „Cygańska miłość", dawna tancerka i śpiewaczka Windmill Theatre w Londynie otrzymała nareszcie rolę, w której śpiewa, w filmie „Trottie true".

● Kierownik artystyczny jednej z wytwórni brytyjskich Edward Carrick wydał ostatnio interesującą książkę pt. „Sztuka i projektowanie w brytyjskim filmie". Carrick był doradcą artystycznym przy takich filmach jak „Spotkanie" i „Henryk V".

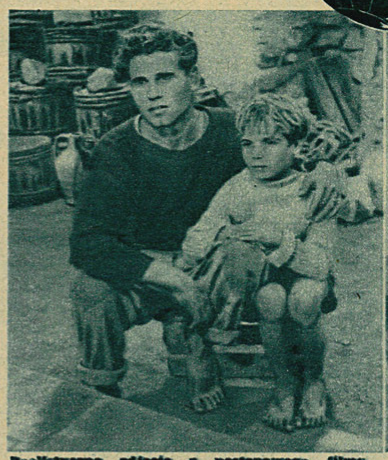
● W Londynie odbyła się premiera filmu „Kwartet" według czterech nowel Sommerseta Maughama. Każda z czterech nowel filmowych rozpoczyna się od fotografii okładki książki i od wstępu mówionego przez autora. Scenariusz opracowali Sydney Box i Antony Darnborough. Specjalna ekspedycja filmowa dokonała 300 zdjęć we Francji południowej, które następnie systemem rear-projekcji służą jako tło do akcji jednej z nowel.

● Patricia Roc przygotowuje się do roli w filmie „Kobieta doskonała" według znanej sztuki teatralnej. Produkcja filmu rozpocznie się z opóźnieniem w styczniu 1949 r. Partnerami jej będą Nigel Patrick i Stanley Holloway. Scenariusz napisał Peter Blackmore, reżyseruje Bernard Knowles.

● Kenneth Annakin, młody 33-letni reżyser brytyjski, kończy film pt. „Odjazd Hugenotów" o emigracji rodziny brytyjskiej do Południowej Afryki. Film ma podłoże historyczne i oparty jest na prawdziwych zdarzeniach. Ciekawe jest, że do pracy filmowej nakłonił Annakina czeski scenarzysta Jiri Weiss, twórca filmu „Sępy". Annakin zrealizował już filmy: „Wakacje", „Stracony dzień" „Miranda" i „Kwartet". Nowy film zrealizowany jest w afrykańskim plenerze, w Dolinie Rift, nad wodospadami Thompsona i Nanyuka, na pustyni Chalbi, Mombasa i Najrobi.

● W Londynie odbyło się spotkanie wszystkich grających obecnie w filmie gwiazd szwedzkich: Ingrid Bergman, May Zetterling i Viveki Lindfors. Na spotkanie zaproszona była również Greta Garbo, ale jak zwykle odmówiła publicznego pokazania się.

● Do filmu „Czerwone trzewiczki", realizowanego w technikolorze, użyto po raz pierwszy specjalnej charakteryzacji do zdjęć zbiorowych i do zbliżeń. Dzięki temu twarze z bliska miały kolor naturalny, a z daleka nie zlewały się w jedną różową plamę.



Realistyczne zdjęcie z postępowego filmu włoskiego „Ziemia zadrży" („La terra trema") reżyserii Luchino Visconti

Barbara Bates, która w czerwcu pozowała nam do okładki, przysyła Czytelnikom na święta swe zdjęcie z numeru „Filmu"

Zdjęcie to może odstraszyć marzycieli o rzekomych blaskach kariery filmowej. Jean Kent i Andrew Crawford w filmie „Trottie true"

WŁOCHY

● Kapitalny włoski komik Macario ukończył ostatnio nowy film „Bohater ulicy". Film ten, który przypomina dawny świetny styl Bustera Keatona, cieszy się znacznym powodzeniem. Reżyserował Carlo Borghesio.

● Cała prasa włoska zapełniona jest inseratami na temat filmu „Tajemniczy młodzieniec" reżyserii Ricarda Freda. Film ten odtwarza przygody Casanovy. W rolach głównych występują bardzo lansowany ostatnio aktor Vittorio Gassmann oraz Maria Marcader. Mimo typowego dla produkcji kapitalistycznej szumu wokół tego dzieła film nie odznacza się żadną wybitniejszą wartością ani w treści, ani w formie. Jest to typowa seryjna produkcja „kostiumowa", obliczona na gusty drobnomieszczańskie.

● W okresie powolnego zamierania filmu włoskiego zdarzają się jeszcze wyjątki, które świadczą o dobrej woli i sile przekonań poszczególnych włoskich realizatorów. Do takich filmów należy przede wszystkim „La terra trema" realizacji Luigi Visconti'ego. Ten niezwykle długi film odmalowuje z nadzwyczajną prostotą i dosko. nałym realizmem życie ubogich rybaków sycylijskich. Film ma tak skonstruowany dialog, że w zasadzie nie popycha on akcji, lecz tworzy tylko właściwe folklorystyczne uzupełnienie obrazu. Dialog prowadzony jest w sycylijskim dialekcie, niezrozumiałym na kontynencie włoskim. W rolach głównych występuje wyłącznie ludność sycylijska.

U. S. A.

● Buster Keaton, jeden z najznakomitszych komików, który debiutował jeszcze za czasów kinematografii niemej, przystąpił po paru latach przerwy do pracy w nowym filmie „Dobre, letnie czasy". Rolę główną zagra śpiewaczka Judy Garland, reżyseruje Robert Z. Leonard.

● Bohater filmu „Rocznik" Claude Jarman jr. stał się już przedmiotem handlu między wytwórniami i eksploatacji młodocianego talentu. W wyniku kłótni między producentami otrzymał rolę w kryminalnym filmie „Intruz" według noweli Williama Faulknera.

● Klęski ostatnich filmów rysunkowych Walta Disneya zmusiły go do zaniechania produkcji tych filmów. Disney reżyseruje obecnie pełnometrażowy film aktorski „Seal Island".

● W Ameryce zmarła znana niegdyś artystka, Elissa Landi, w wieku lat 44. Elissa Landi rozpoczęła karierę filmową w Londynie, po czym została zaangażowana do Hollywood, gdzie grała w wielu filmach, m. in. w „Żółtym bilecie" i „W cieniu krzyża". Widzieliśmy ją także we francuskim filmie „Koenigsmark". W czasie wojny Elissa Landi występowała na scenie i przed mikrofonem oraz pisała nowele średniej jakości.

● Samobójstwo wskutek braku pracy popełniła Carole Landis, którą ostatnio widzieliśmy w filmach: „On i ona" oraz „Niewidzialny detektyw". Przed wojną występowała między innymi i w „Królewskim świeczniku", „Dniu na wyścigach" i innych.

● Walter Pidgeon i znana z „Tajemniczego nieznajomego" Deborah Kerr wystąpili razem w filmie „Gdy nadejdzie zima", w otoczeniu artystów: Angeli Lansbury, Binnie Barnes, Janet Leigh i Dame May Whitty. Reżyserował twórca „Zielonych lat", Victor Saville. Film jest aktorsko interesujący, ale tematycznie banalny. Jest to jeszcze jedna historia trójkąta małżeńskiego, wywołująca (według prasy francuskiej) „potężny płacz na widowni".

FRANCJA

25 LAT PRACY RENÉ CLAIR'A

W listopadzie br. sławny reżyser francuski René Clair ukończył 50 lat życia. Data ta zbiegła się z 25-leciem jego pracy filmowej. Ten podwójny jubileusz daje nam okazję do przejrzenia działalności René Claira na przestrzeni ćwierć wieku. Pierwszym jego zawodem było dziennikarstwo, a raczej pseudo-dziennikarstwo, jak to sam — wspominając owe czasy — określa. Zatrudniony w „L'Intransigeant" miał tam dział kronikarski oraz drobnych wiadomości, jednak pracę reporterską wykonywał niechętnie, bez najmniejszego zamiłowania, wiedząc że nie da mu ona możności wypowiedzenia się artystycznego. Mówi o sobie, że tylko dzięki przyjaźni z redaktorami naczelnymi udało mu się utrzymać na tej posadzie przez dwa lata. Wkrótce potem wystąpił jako aktor w filmach Louis Feuillade „L'Orpheline", „Parisette" „Sens de la mort" i Lois Fullera „Lys de la vie". W roku 1922 był asystentem reżysera Baroncelliego w filmach „Amour" i „Carillon de minuit" — jak sam pisze: „zapomnianych bez żalu przez historię kina". Karierę reżyserską rozpoczął w roku 1923 pierwszym samodzielnie zrealizowanym filmem „Paris qui dort". Z kolei następują filmy „Entr'acte" (24), „Fantôme du Moulin Rouge" (24), „Voyage imaginaire (25), „Proie du vent" (26), „Un Chapeau de paille d'Italie" (27), „Les deux Timides" (28). W tym czasie opublikował również powieść „Adams" (25) i pracę „Film przeciwko duchowi" (27), wreszcie

René Clair w czasie realizacji filmu „Słomkowy kapelusz"

film dokumentalny o wieży Eiffla. Następnie „Pod dachami Paryża" (30), „Milion" (31), „Niech żyje wolność" (32), „Ostatni miliardер" (33).

W Anglii nakręcił w r. 1936 „Upiór na sprzedaż" i „Świat należy do nas" z Maurice Chevalier w r. 1938. Po powrocie do Francji rozpoczął nakręcanie filmu o chłopcach „Air pur", który przerwała wojna. Obdarzony misją oficjalną w USA kręcił tam „Płomień Nowego Orleanu", „married a witch" „It happened tomorrow", „10 little indians". Po powrocie do Paryża w r. 1945 nakręcił „Milczenie jest złotem".

René Clair uważany jest za odnowiciela humoru francuskiego. W filmach swoich połączył fantazję z realizmem, odkrył wartość milczenia i na odwrót — magiczną moc słowa użytego nie tylko dla pointy. Wprowadził beztroską fantazję w zazwyczaj naiwne i bezbarwne filmy kryminalne, ulepszył styl filmowy. Dlatego mówiąc o René Clairze myślimy nie tylko o doskonałym reżyserze, ale również potrosze o poecie. Francuskie sfery oficjalne, Wyższa Szkoła Nauk Filmowych, Związek Filmowców słusznie uczyniły składając hołd twórczości René Claira przez urządzenie retrospektywnego pokazu jego filmów.

Srebrne wesele René Claira z kinem jest wydarzeniem interesującym niewątpliwie wszystkich filmowców na świecie.

N. Kr.

ŚWIĄTECZNY KONKURS „FILMU"

RUCHEM KONIKA SZACHOWEGO

Już w czasie nadchodzenia odpowiedzi na poprzedni konkurs Czytelnicy nasi domagali się nowego konkursu w okresie świątecznym z tym zastrzeżeniem „aby zdjęcia były całe, filmy wyświetlane na wszystkich ekranach i aby konkurs najzupełniej różnił się od poprzedniego".

Czyniąc zadość tym życzeniom, tym razem przedstawiamy naszym czytelnikom problem filmowo-szachowy. Ciemniejsze pola przedstawiają fotografie z 10 filmów, jaśniejsze pola — rysunkowe — oznaczają aktorów czy aktorki z tych samych 10 filmów w ujęciu symbolicznym. Każdy aktor względnie aktorka znajduje się w odległości skoku konika szachowego od filmu, w którym występuje.

Zadanie polega na odkryciu właściwej drogi konika szachowego, tak aby poczynając od jednego z narożników (zdjęcie filmowe) i skacząc kolejno przez wszystkie pola łączył w swej drodze odpowiednie filmy z odpowiednimi artystami.

Pozostaje wtedy odgadnięcie nazwisk grających artystów (nieuwzględnionych na fotografiach). Nazwiska te, ustawione w kolejności ruchu konika szachowego, dadzą swymi pierwszymi literami popularne dziś hasło filmowe.

Konik musi przejść przez wszystkie pola, ale żadnego nie może powtórzyć. Dla ułatwienia dodajemy, że pod symbolami zatailiśmy pięć artystek i pięciu artystów, przy czym niekoniecznie grają oni w danych filmach role główne.

Odpowiedzi przesyłać należy na adres redakcji „Filmu" — Warszawa ul. Marszałkowska 56 do dnia 31 stycznia 1949 roku (decyduje data stempla pocztowego). Odpowiedzi bez kuponu nieważne.

LISTA NAGRÓD

Prawidłowe rozwiązania konkursu zostaną rozlosowane w dniu 15 lutego 1949, wyniki ogłoszone w numerze z dnia 1 marca.

1. Dwie równorzędne pierwsze nagrody: zegarki szwajcarskie (14 kamieni).
2. Dwie równorzędne drugie nagrody: komplet amerykański (wieczne pióro i ołówek).
3. Cztery równorzędne nagrody trzecie: „wieczny ołówek".
4. Dziesięć bloczków pamiętników.
5. Dziesięć roczników „Filmu" (1948) oprawionych.
6. Sto zdjęć artystów filmowych polskich i zagranicznych.
7. Pięćset katalogów produkcji „Filmu Polskiego".

Rysunki Andrzeja Wiercieńskiego

KUPON NA STRONIE 30

WIESŁAW L. BRUDZIŃSKI — ILUSTROWAŁ: J. LENICA

DZIEJE POCAŁUNKU

Spotkali się w szatni, zostawili palta i razem szli po schodach na parter. Chociaż pracowali razem od dziesięciu lat, nawet nie znali wzajemnie swych nazwisk. Jego nazywano Czarnym Billem, jeszcze z czasów, gdy dublował w jakiejś niebezpiecznej scenie Billa Moxa, króla cowboyów, którego życia, wartego na czas trwania kontraktu co najmniej milion dolarów, nie licząc kilkudziesięciu tysięcy zaliczki, wytwórnia wolała nie ryzykować, ją — nie wiadomo dla czego — wszyscy zwali Perliczką. Czy dla wielkiej łatwości, z jaką wpadała w gniew, czy dla brudnawożółtej, jak perlicze jaje, cery, kto by tego doszedł i po co? Nic nie zapowiadało, aby Perliczka miała stać się drugą Gretą Garbo, a gdyby nawet, to i tak reporterzy potrafiliby znaleźć odpowiednie objaśnienie po 1,8 dolara od wiersza (10 centów od dolara dla sekretarza redakcji za szybkie zamieszczenie).

Czarny Bill i Perliczka byli zwykłymi, szarymi statystami i za wiadomość o nich żadna redakcja nie zapłaciłaby nawet centa od kolumny, chyba, żeby mieli szczęście wygrać na loterii lub wpaść pod auto.

— Helo Bill, stary chłopcze — zagdakała Perliczka — dzisiaj znowu się kochamy po dolarze za godzinę. Trzeba przyznać, że ty jesteś zawsze wygrany. Masz przyjemność i pieniądze. Właściwie ja powinnam dostawać podwójną stawkę.

— Zamknij buzię — przerwał jej uprzejmie towarzysz — radio zapowiadało wiatry z południowego wschodu. Może być nieszczęście.

Świat nie jest wdzięczny, gdyż Perliczka, zastosowawszy się do życzliwej rady, spojrzała na partnera wrogo. Szli dalej w milczeniu.

Tam, gdzie się kończyły schody, zaczynało się piekło. Jacyś ludzie w fartuchach i bez fartuchów biegali po korytarzach tak szybko, jakby gonił ich żądny lynchu tłum. Pod ścianami siedziały, stały i chodziły Greer Garson, setki i tysiące Greer Garson, Ingridy Bergman, setki i tysiące Ingrid Bergman, oraz inne modne aktorki w wielu egzemplarzach, jakby je kto powielił na maszynie. Trafiały się tak że spóźnione w czasie Grety Garbo i Marleny Dietrich, ale widać już było, że to egzemplarze na wymarciu, niczym bizony w Yellowstone-Park.

Bill i Perliczka odnaleźli bez trudu swoje atelier i od razu zrugał ich na przywitanie asystent.

— Gdzie się szwędacie, patałachy, od godziny moglibyśmy kręcić waszą scenę, bo Myra zachorowała, a was nie ma.

— Nasze zdjęcia miały się zacząć o dziesiątej.

— O dziesiątej? No i co z tego? Patrzcie, jakie gwiazdy! Zaproszenie ze złotym brzegiem do nich wysyłać! Takie szaraki, jak wy, powinny tu już od rana siedzieć i czekać kiedy poproszą do zdjęć. Nie podoba się, to znajdziemy innych. Na Myrę Turner mogę poczekać tydzień, aż jej przejdzie chrypka, wam za to płacą, żebyście nie mieli chrypki, wam nie wolno mieć chrypki, rozumiecie?

— Nie mamy chrypki — rzekli zgodnie Bill i Perliczka.

— Nie macie chrypki?! — zapiał asystent — a po diabła mi wasza chrypka, choćbyście mieli sto chrypek, nikt wam nie każe otwierać gardła. Jesteście od tego, żeby statystować, a nie śpiewać arie! Czekać trzeba było od rana, czekać, z chrypką czy bez chrypki!

— Tak jest — rzekli pokornie Bill i Perliczka. — Przykro nam, że pan asystent dostał z tego powodu chrypki.

— Do roboty! Macie nagrywać pocałunek na dworcu. Bohaterowie filmu wchodzą na dworzec i widzą, jak się żegna jakaś kochająca para. Zbliżenie. Długi pocałunek.

— Pocałunek, to nasza specjalność — rzekł Czarny Bill — można powiedzieć, zawód. Nic innego nie kręcimy od lat dziesięciu. Naturalnie nie jestem takim specem, jak mój brat, który ma fenomenalnego zeza. Szczęściarz, gra we wszystkich farsach zezowatego sędziego. Bardzo piękny zez, daj mi Boże takiego zeza, wart ładne parę tysięcy.

— Do diabła z waszym zezowatym bratem! Stul pysk! Wezwaliśmy was właśnie dlatego, że to wasza specjalność. A może myślałeś, że dla jej kosych oczu, co?...

Perliczka poczerwieniała, ale Bill gestem nakazał jej milczenie. Przeszli do charakteryzatorni.

— Żeby to była któraś z „gwiazd", inaczej by z nią mówił! — syczała ze złości Perliczka.

— No chyba, każda z nich ma jakiegoś gacha w zarządzie. Jedno słówko przy kolacji i facet wylatuje.

— Świnie! Wolę całe życie być statystką, niż dzięki „temu" zrobić karierę!

Nikty by na ciebie nie poleciał! — zaśmiał się Bill.

— Nikt by nie poleciał — oburzyła się tak gwałtownie, że aż się zdziwił — był czas, że lecieli i kto wie, czy nie rozmawiałabym dzisiaj inaczej z tym chłystkiem, gdybym wtedy chciała.

Bill po raz pierwszy przyjrzał się jej uważnie.

— Nie chciałaś? — spytał z nieukrywaną ciekawością.

— A nie chciałam. Myślisz, że wszystkie są takie? A nie byle kto mnie prosił. Sengers.

— No, no.

Sengers był głównym reżyserem i współudziałowcem wytwórni. Ta mała przegapiła nie lada okazję.

Szybko wracali na salę.

— Prędzej, prędzej, marudy — ryczał asystent.

Jak manekiny ustawili się na sztucznym chodniku. Zaklął ich krąg światła i uwypuklił, jak dwie nienaturalne figury woskowe. Daleki, cichy szum aparatu zawisł w powietrzu. Usta złączyły się w profesjonalnym, odegranym pocałunku.

— Przerwać — krzyknął reżyser — Nie, nie z waszej winy, całkiem nieźle to robicie, chociaż bardzo już zdziadziała z was para kochanków. To światło mi się nie podoba.

Coś z dudnieniem poczęło jeździć po ziemi, zabrzęczały jakieś blaszane talerze, zazgrzytały śruby.

— Słyszałaś — rzekł do partnerki przez zęby — jesteśmy dziady.

— Pewno, na to nam przyszło po dziesięciu latach ciężkiej pracy.

— Wystawania przed gabinetami agentów.

— Głodówki dla utrzymania linii.

— A no, dla nich jesteśmy tylko warci dolara za godzinę.

— A i to się niedługo skończy.

— Dlaczego?

— Hej, wy, prędko — asystent wzywał ich na chodnik — buzi! — pokazał w obleśnym uśmiechu zepsute zęby.

I znów cichy syk aparatów, jak bezduszne błogosławieństwo nad sztucznym kwiatem pocałunku.

— Źle — zawołał nagle reżyser — źle! Pocałunek zrobiony znakomicie, co tu dużo gadać, uścisk do złudzenia prawdziwy, nie ma to jak fachowcy w tej dziedzinie, poznaję was, wyście grali w „Symfonii"?

— Tak.

— Wiedziałem. Ale to tło — do niczego! Przecież to wygląda, jak z kiepskiego teatru. Prędzej, poprawić!

Sala zaroiła się od postaci w fartuchach i bluzach.

— Mówiłeś, że się skończy...

— A no tak. „W czasie wojny, za prezydenta Roosevelta, grałem mały epizodzik w filmie o współdziałaniu wojsk sojuszniczych i niedawno wzywali mnie do Komisji Badania Działalności Antyamerykańskiej. Jak się rozniesie, nikt mi nie da żadnej roboty.

— Umiesz co jeszcze?

— Mógłbym być szoferem.

— Szoferem? Słuchaj — Perliczka ściszyła głos do szeptu — powiem ci coś, ale zachowaj to przy sobie. Mój brat robił w naszym mieście wybory dla Wallace'a. Teraz go zwolnili z pracy. Jeszcze tydzień, dwa i mnie stąd wyrzucą. Chcesz pracować z nami? Założymy razem spółdzielnię transportową.

Spojrzała na niego poważnie i nagle odkryła, że jest zupełnie ładna. Zabiedzona tylko i zniszczona.

— Jesteś morową dziewczyną — rzekł — i powiem ci jeszcze jedno — podobasz mi się!

Światła reflektorów złapały ich w chwili, kiedy po raz pierwszy w ich długiej karierze całowali się prawdziwie i gorąco na środku sali.

— Przerwać zdjęcia, u diabła, to ma być pocałunek?!! — ryknął reżyser, ale oni już byli w szatni i naciągali płaszcze.

„CEZAR I KLEOPATRA" W KARYKATURZE

Juliusz Cezar (Claude Rains) — Kleopatra (Vivien Leigh) — Ftatatita (Flora Robson) — Rufio (Basil Sidney)

Rysował Stefan Brzozowski

M. SMIRNOWA

TŁUM. H. JURSKI

SCENARIUSZ FILMOWY

6

SZKOŁA UCZUĆ

(NAUCZYCIELKA WIEJSKA)

— Ach, ty! Stary a głupi! Ludziom latać nie pisano.

— Ludziom wszystko pisano — z przekonaniem twierdzi Jefim.

Zaciemnienie.

Klasa. Twarze dzieci. Głos Barbary Bazylowny.

— Tak, dzieci... Człowiek — to dumnie brzmi! Człowiek ujarzmił ziemię, wodę i powietrze. Już się nauczył latać, a przyjdzie czas, że ujarzmi szczęście. Nie będzie na ziemi biednych, ani bogatych, bo ziemia i bogactwa będą należały do wszystkich. I nie za bogactwo będzie człowiek szanowany, ale za swój własny rozum, wielkie serce i pracowite ręce. Przyjdzie taki dzień, dzieci...

Nagle rozlega się dzwonek. Coraz głośniej i głośniej. Nauczycielka przerywa i patrzy ze zdziwieniem na drzwi. Otwierają się one nagle i wpada do klasy Grzegorz. Oczy błyszczące, twarz wzruszona, ręka z dzwonkiem podniesiona wysoko nad głową.

— Co się stało?

— Przerwa! Święto! — krzyczy Grzegorz. — Cała władza dla Rad Robotniczych!

Wiejska ulica. Biegnie nią Barbara Bazylowna. Już jest przy ostatniej chacie. Dobija się do drzwi. Nikt nie otwiera. Woła do przechodzącej kobiety:

— Prowa, Wrona nie widziałaś, Marto?

— Nie widziałam, Barbaro Bazylówno. Może poszedł do Jefima...

Znów biegnie, śpieszy się bardzo nauczycielka. Puka do chaty Jefima. Otwiera jego żona — już przy nadziei.

— Prow? Był, ale poszedł. Do narzeczonej poszedł.

— Do narzeczonej?

— A tak, do Duni Ostrogowej. Jutro mają się żenić, nie wiedzieliście?

— Żenić? Teraz?... Koniecznie muszę zaraz zobaczyć się z Prowem!...

Babina nie rozumie, patrzy ze zdziwieniem na płonącą twarz nauczycielki.

— Przecież on teraz może się już uczyć, rozumiesz? Uczyć! — woła Barbara i biegnie dalej. Puka energicznie do okna Ostrogowych. Wszystkie twarze zebranych w izbie zwracają się w stronę ciemnego okna. Prow i Dunia siedzą koło siebie na ławie, obok pełno młodych dziewcząt i chłopców. Jest i Jefim Cygankow, jest Janek Strekopytow. Matka krząta się przy piecu, na którym rumienią się bliny.

Nauczycielka wchodzi, woła od progu:

— Dobry wieczór, dzieci!

Wszyscy zrywają się z ław, jak w szkole — przecież to dawni uczniowie Barbary — wszyscy, jak w klasie przed lekcją, wołają zmieszanym chórem:

— Witamy, Barbaro Bazylowno!

Nauczycielka śmieje się, ogarniając ich pełnym uczucia spojrzeniem.

— Siadajcie, kochani! Przecież już nie jesteście dziećmi! Żenicie się... wchodzicie w życie... Chociaż dla mnie — zawsze dziećmi pozostaniecie. Moimi dziećmi, które uczyłam czytać i pisać i razem z którymi marzyłam, że przyjdą kiedyś inne, lepsze czasy. I oto dzieci — głos jej poważnieje, nabiera mocy — czasy te przyszły. Poprowadzą was w życie szerokie jasne drogi, możecie w nich wybierać do woli. Otworzyły się wam drzwi wszystkich szkół... Prow, pamiętasz, jak przed ośmiu laty płakałeś, że nie chciano cię przyjąć do szkoły realnej? Teraz przyjmą cię tam z otwartymi ramionami, jak najdroższego gościa. To nic, że jesteś biedny, teraz to nie hańba. To nic, że masz już osiemnaście lat. Będzie więcej takich jak ty — zresztą pomogę ci. Tylko — nie powinieneś się teraz żenić, Prow. Nie płacz, Duniu! Nie gniewaj się na mnie. To żaden wstyd dla chłopca. Powinnaś być dumna, że twój chłopiec się uczy i będzie pełnym człowiekiem. Czekaj na niego. Jeśli cię kocha — powróci. Ja też czekałam na narzeczonego trzy lata i wszyscy pamiętacie, jak przyjechał, jak pobraliśmy się i weseliliśmy się w tej właśnie chacie...

A teraz znów czekam i tak samo jak wtedy wiem, że przyjdzie taki dzień, że znów będziemy razem... No, Prow! Wybieraj! Idziesz ze mną czy zostajesz tutaj?

Długa chwila ciszy. Pełne łez oczy Duni, błagalnie wpatrzone w narzeczonego.

Wreszcie słaby głos Prowa:

— Idę z panią, Barbaro Bazylowno.

Szeroka, prosta droga. Pędzi nią bryka, zaprzężona w parę silnych koni. Prow ze swą nauczycielką jedzie do miasta, do szkoły.

Ta sama droga. Nauczycielka — sama — powraca do wsi. Bryka naładowana książkami, zeszytami, słojami z preparatami przyrodniczymi, globusami. Barbara siedzi pośród tego wszystkiego pogodna, zamyślona, uśmiechnięta. Znajome wzgórze z trzema sosnami. Sosny są teraz wysokie i rozłożyste, z pagórka widać, że i wioska rozrosła się i podeszła pod same niemal sosny. Nauczycielka zatrzymuje bryczkę, patrzy przed siebie.

— Jaka wielka, jaka śliczna wioska! — woła z dumą.

Spoza wzgórza wysuwa się jadący wolno i ciężko wóz. Równa się z bryczką nauczycielki. Woźnica, starszawy żołnierz w bluzie oddziałów generała Budiennego, wychyla się i pyta:

— Powiedzcie no, ciotko, czy daleko jeszcze do wsi Szatry?

— To są właśnie Szatry. Ta wieś pod górą.

— To i dojechaliśmy. A nie wiecie przypadkiem, czy tu jest nauczycielka, Barbara Martynowa?

— Jest. A co macie do niej?

— Ano, cóż. Męża jej wiozę. Komisarza. Raniło go w bitwie pod Murzianką. Kazał się wieźć do Szatrów, do żony. Ciężko ranny. Nie wiem nawet, czy żyje jeszcze, czy już skonał...

— Stój! — krzyczy Barbara, choć żołnierz ani myśli ruszać dalej.

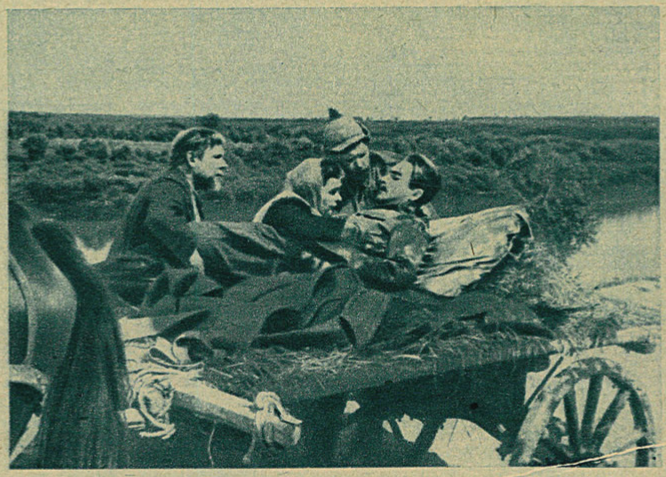
Woźnica patrzy na nią zdumiony.

— A wam co się stało?

Nauczycielka zeskakuje z bryczki i dopada do wozu. Na sianie, nakryty płaszczem leży Martynow. Twarz nieruchoma, blada, oczy przymknięte.

— Sergiusz!

Ranny z wysiłkiem otwiera oczy.



Ranny z wysiłkiem otwiera oczy, usta drgają mu ledwie dostrzegalnym uśmiechem

usta drgają mu ledwie dostrzegalnym uśmiechem.

— Basieńko... To ty... Więc jednak zdążyłem... Jak mi dobrze... Połóżcie mnie na ziemi...

Barbara i jej woźnica z trudem, z całą ostrożnością znoszą Martynowa z wozu i układają troskliwie na ziemi, pod trzema sosnami. Opierają go o pień jednej z nich — twarzą zwróconego do urwiska, od którego roztacza się rozległy widok na wioskę. Ranny oddycha z trudem, opiera głowę o szorstki pień sosny, milczy.

Barbara krąży dokoła niego, jak ptak, chcący osłonić go skrzydłami.

— Sergiuszu, kochany mój!... Jak to cudownie, że mnie ten żołnierz dogonił!... Jesteś ze mną! Naprawdę ze mną!... Już tydzień temu ktoś mi mówił, że widziano ciebie, ale nie śmiałam wierzyć... A teraz jesteś!... Odpoczniemy tu, posiedzimy — i pojedziemy do domu. Nie twardo ci?

Martynow otwiera nagle szeroko oczy.

— Basiu!

Barbara przypada do niego, patrzy z bliska w gasnące oczy.

— Nie pojedziemy do domu... — szepcze ranny. — Za późno... Basiu!

— Nie! — krzyczy Barbara. — Ty przecież musisz żyć! Kocham cię! Nie możesz umrzeć! Wciąż nas rozłączano, wciąż na ciebie czekałam, ale teraz wróciłeś na zawsze. Nigdy się nie rozstaniemy. Skończysz medycynę... będziemy razem pracować... Jedyny mój, kochany!... Nie puszczę cię! Nie oddam cię! Nie oddam! Słyszysz?

Przebicie: grobowy kopiec pod trzema sosnami. Na prostym, chropawym kamieniu napis: „Komisarz Czerwonej Armii Sergiusz Martynow.

Chwała bohaterom, poległym za rewolucję światową!"...

Od samego kamienia obiektyw oddala się i obejmuje całą wioskę.

Trzy sosny i mogiła znalazły się już w jej środku.

Śnieg. Wieczór.

Dwie ciemne sylwetki skradają się pod samymi ścianami domów. Mijają jedną ulicę, skręcają w drugą, okrążają trzecią... Twarzy w mroku nie widać.

Uśpiona wioska wydaje się bezludna. Wśród nowych domów — znajomy budynek szkoły.

Tajemnicze postacie podkradają się do oświetlonego okna szkoły. Dwie twarze przywierają do szyby. Przez deseme mrozu widać pokój nauczycielki. Na stole pali się lampka naftowa, oświetlając schylone nad nim twarze. Dwie dziewczyny. Stary Woronow, Jefim Cygankow, Janek Strekopytow. Dwóch obcych w miejskich ubraniach. Wszyscy zwróceni do nauczycielki. Barbara coś mówi. Poprzez szum wiatru i skrzypienie na pół oderwanej okiennicy nie słychać słów, widać tylko ruch warg i niespokojne, gniewne błyski oczu. Gdy kończy mówić, pochyla się do niej Jefim Cygankow i coś żarliwie opowiada.

— Cała tu zbiórka tej hołoty! — szepcze człowiek pod oknem, zwracając się do swego towarzysza.

Teraz dopiero widać ich twarze: to bogacz poszukiwacz Bukow i jego szwagier Juła.

— Co noc tak się do niej zlatują! I ci nasi i tych dwóch łazęgów z miasta... Bałamucą naród, rujnują nas... A ona ich wszystkich pod swoje skrzydła... Żebym był wiedział, to bym już dawno ją udusił!

W ręku Juły kamień.

Barbara wstaje od stołu, z uśmiechem mówi coś do starego Worona. W tej chwili rzucony z siłą kamień rozbija szybę. Lampa gaśnie. Przerażony krzyk kobiecy. Odgłosy kroków, trzaskanie drzwiami, kilka zmieszanych okrzyków. Ciężki oddech biegnących ludzi. W śniegu giną ślady. Znów spokojna, ciemna ulica.

Zaciemnienie.

Klasa. Barbara trzyma dziennik, wywołuje uczniów.

— Cyryl Ostrogow.

— Jest.

— Motia Szałygina.

— Jest.

— Nikita Bukow.

— Jest.

Nauczycielka opuszcza dziennik, patrzy na chłopca.

— Nikita, dlaczego przez cały tydzień nie było cię w szkole?

Chłopiec milczy.

— Rozumiem, nie chcesz kłamać... Ojciec cię nie puszczał, tak?

Nikita w milczeniu spuszcza głowę.

— Siadaj. Zaczynamy lekcję. Wyjmijcie zeszyty. Proszę pisać — dyktuję. W naszej wiosce rozpoczęła się kolektywizacja.

Wszyscy piszą starannie, pióra skrzypią. Tylko mały Nikita Bukow trzyma je nieruchomo nad czystą kartką zeszytu. Oczy jego z natężeniem wpatrzone w nauczycielkę. Widać, że nie słyszy nawet jej słów. Cały jest w tym wytężonym zapatrzeniu. Widzi jej miłą twarz, siwiejące, puszyste włosy, harmonijne ruchy, kołyszący się na czarnym sznureczku zegarek.

— Zrobimy rozbiór tego zdania — mówi nauczycielka.

Podbródek Nikity zaczyna po dziecinnemu drgać, na zeszyt kapie wielka łza. Pochyla się gwałtownie i wielkimi, niezgrabnymi gryzmołami pisze:

„Dzisiaj w nocy chcą panią zamordować i spalić szkołę"...

Dzwonek na przerwę. Klasa opróżnia się. Stos zeszytów w rękach nauczycielki.

Przebicie: ten sam stos zeszytów na stole w jej pokoju. Noc. Lampka. W mroku ciemniejszą na tle ściany plamę tworzy duża fotografia Martynowa. Rozbita kamieniem szyba zakryta jest poduszką. Cichutko tyka budzik. Za oknem ponuro wyje wiatr, uderza w szyby zamieć śnieżna. Barbara poprawia zeszyty. Jest jej zimno, coraz szczelniej otula się wielką chustą. Opiera głowę na ręku, przeciera oczy. Zostało jeszcze kilka zeszytów. Przelicza je, spogląda na łóżko. Zmęczenie zwycięża. Wstaje i zaczyna szykować się do snu. Poprawia dywanik, stawia przy łóżku taboret, na nim budzik. I już w nocnej koszuli, boso, idzie do stołu zgasić lampę. Wzrok jej zatrzymuje się na leżącym na wierzchu zeszycie. „Ucznia trzeciej klasy, Nikity Bukowa" — czyta.

— Ach tak, Nikita Bukow... — szepcze do siebie.

Staje jej przed oczyma dziwnie tragiczna twarz chłopca, którego obserwowała z daleka na dzisiejszej lekcji. Otwiera jego zeszyt. Na białej kartce na ukos rzucone jedno zdanie. Nauczycielka machinalnie poprawia w nim błąd, podkreśla i nagle uderza ją treść zdania.

„Dzisiaj w nocy chcą panią zamordować, a szkołę"... Przecież tego ona nie dyktowała! Nikita Bukow... Bukow?... Rzuca zeszyt i z przerażeniem patrzy na okno. Chwyta z łóżka prześcieradło i zasłania nim szyby. Potem zamyka pośpiesznie drzwi na klucz. Siada na taborecie i nadsłuchuje. Kto tam za oknem?... To wiatr świszcze. Czyjeś kroki?... Nie, to zepsuta okiennica. Coś poruszyło się w kącie... Nie ma nikogo.

Zrywa się nagle, zaczyna się pośpiesznie ubierać. Wychodzi. W ciemnej sieni głucho rozlegają się jej kroki. Szarpie niespokojnie klamkę, wybiega na ulicę.

Dwie ciemne postacie odrywają się od ściany szkoły. Idzie wprost ku nim.

To Jefim Cygankow, Ikar, jak go nazywają od czasu próby latania — i Janek Strekopytow.

— To wy? Co tu robicie? — pyta wzburzona.

Oni także patrzą na nią zaskoczeni.

— Nie mogłem jakoś spać... Myślę sobie, trzeba zobaczyć, co z panią — tłumaczy Jefim. — Przychodzę tutaj, a tu Janek. On tak samo.

— Niespokojnie jakoś... — wyjaśnia Strekopytow.

— A pani?

— Ja do Bukowa.

— Do Bukowa? Teraz? W nocy?

— Tak. Muszę. Nie zatrzymujcie mnie.

Śpiesznie odchodzi w mrok. Obaj chłopcy patrzą na siebie porozumiewawczo.

— Jak myślisz? Czyby nie obudzić starego Worona?

— Można.

Pukają do ciemnego okna.

Barbara zbliża się do domu Bukowa. Okna oświetlone. Bez chwili wahania wchodzi, nie pukając. Przy stole Bukow, Juła i jeszcze jakiś potężny drab. Zaskoczone twarze.

— To ty? — pyta Bukow.

— Ja. Nie spodziewaliście się mnie...

— Nie.

Długa chwila ciszy. Wielemówiące spojrzenia.

Barbara odrzuca z głowy chustkę. Mówi spokojnym, opanowanym, cichym głosem:

— Miałam dzisiaj straszny sen... Śniło mi się, że chcieliście mnie zamordować i spalić szkołę. Więc przyszłam. Mogłabym wołać ludzi, alarmować milicję... Sen, widzicie, był bardzo realistyczny... Ale ja przyszłam sama. Wolę tak — oko w oko. Myślicie, że to tak łatwo — zabić mnie i spalić szkołę, jak kiedyś palili „Katarzynki"? Mylicie się. Ja jestem nauczycielką. Uczyłam wasze dzieci przez całe swoje życie. Przychodziły do mnie jak ślepe kocięta, potykając się i nie wiedząc nic o świecie, a wychodziły zbrojne w prawdę, dobro, wiedzę. Więc jeśli chcecie zabić mnie — musielibyście zabić tych wszystkich, których uczyłam, bo ja żyję w nich. A szkołę spalić — nie! Nie macie do tego siły. Siła jest we mnie!

Bukow podnosi się ciężko z ławy.

(D. c. n.)

EKRAN I WIDZ

Jednym z podstawowych zadań, jakie stawia przed sobą polska kinematografia — jest wychowanie nowego widza, świadomego odbiorcy wrażeń, sugerowanych mu przez film. Zagadnienie to omawia Leon Bukowiecki w „Gazecie Filmowej" (nr 13), stwierdzając, że zasadniczym motywem wytwórczości filmowej w państwach kapitalistycznych jest troska o dochodowość.

Producent robi wszystko co może, aby dochód był najwyższy. Prowadzą do tego rozmaite drogi, ale najbardziej szkodliwa polega na umyślnym wygrywaniu najniższych instynktów publiczności przez dobór efektownych tematów. Scenariusze takie, zabarwione często humorem, zmontowane zręcznie, grane przez znane gwiazdy, wyposażone nieraz w sceny tanecznobaletowe o niewątpliwych wartościach estetycznych, ściągają nawet widzów kulturalnych i celowo drążą i paczą ich gust.

Wykonanie wybitnego dzieła filmowego wymaga nie tylko większego nakładu kosztów, ale i znacznie dłuższego czasu, wreszcie uczciwego wysiłku realizatorskiego. Na to wszystko producent nie ma czasu. Producent angażuje kapitał, a pieniądz musi płynąć, wracać i znów natychmiast zmieniać się w film.

Tymczasem w Związku Radzieckim nie jest do pomyślenia fakt, aby słaby film był reklamowany tak, aby ukazała się w prasie opłacona recenzja. Plaga recenzyj — inseratów zalewa Amerykę dezorientując widzów, którzy w najpoważniejszych pismach czytają superlatywy i patrząc przez pryzmat tych superlatywów uczą się cenić... szmirę.

Podniesienie kultury filmowej widza — konkluduje Bukowiecki — wpływa automatycznie na podniesienie ogólnego poziomu, gdyż sztuka filmowa jest nie tylko pokrewna innym sztukom, ale zajmuje się nieraz tematyką o bardzo szerokim i różnorodnym zakresie. Do takich ogólnokształcących filmów należą filmy historyczne, biograficzne, naukowe, dokumentalne itd. Zresztą ważności tej sprawy nie trzeba chyba ani podkreślać, ani wyjaśniać.

Między producentem filmowym a jego odbiorcą istnieje niewątpliwie ścisła współzależność. Wysoki ogólny poziom wyświetlanych filmów wpływa na wyrobienie smaku publiczności filmowej, ale i odwrotnie — wzrost wymagań publiczności musi być zachętą dla twórców do produkowania coraz lepszych i coraz wartościowszych filmów.

W państwach socjalistycznych, które oceniają w całej pełni wartości wychowawcze kinematografii, problem szerzenia kultury filmowej jest jasny i w zasadniczych liniach sprecyzowany — wymaga tylko czasu.

„OSTATNI ETAP"

SZTUKA WALCZĄCA

„Ostatni etap" od trzech miesięcy nie schodzi z łamów prasy czechosłowackiej. Nie tylko czasopisma filmowe, lecz prasa codzienna i periodyczna poświęca filmowi W. Jakubowskiej entuzjastyczne artykuły.

Oto plon tylko jednego tygodnia. Największy ilustrowany tygodnik czechosłowacki „Świat w obrazach" w nr 47 poświęca całą stronę temu filmowi, zamieszczając na niej szereg (5) fotosów z „Ostatniego etapu" i art. pt. „Rozmach polskiego filmu", który kończy się słowami... „film polski kroczy na czele sztuki walczącej"...

Tygodnik Towarzystwa Przyjaciół ZSRR „Świat Sowietów" w nr 48 również poświęca „Ostatniemu etapowi" całą kolumnę, na której zamieszcza obok pięciu fotosów art. pt. „Film o wierze kobiet za kolczastymi drutami". „Tworba" (Twórczość), tygodnik poświęcony kulturze i polityce, zamieszcza w numerze 47 art. Wiktora Ledegera pt. „Oświęcim — szkoła ludzkości".

W ilustrowanym tygodniku „Halio" czytamy w nr 48 art. o „Ostatnim etapie" pt. „Tym, którzy zapominają", a w „Filmovych Novinach" w nr 47 pisze M. Barvik o Muzyce Palestry w filmie „Ostatni etap". W tym samym tygodniku w nr 48 odnajdujemy artykuł K. Vanecka — „Oświęcim wskazuje właściwą drogę". Już same tytuły artykułów stanowią dokładne streszczenie opinii prasy czechosłowackiej o filmie Wandy Jakubowskiej.

W związku z 50-leciem znanego na całym świecie Teatru Artystycznego Stanisławskiego w Moskwie, pisma publikują dotąd nieznane dokumenty i wypowiedzi twórców tego teatru na temat sztuki teatralnej i filmowej. Jedną z takich wypowiedzi znanego reżysera Teatru Artystycznego, W. Niemirowicza-Danczenki, pochodzącą sprzed 26 lat podajemy poniżej. Jest to niezwykle charakterystyczna opinia rosyjskiego teatrologa i znawcy sztuki filmowej na temat kinematografii amerykańskiej:

„Piętnaście miesięcy, które spędziłem w Hollywood, pozwoliły mi stanąć twarzą w twarz z amerykańską techniką kinematograficzną. W ciągu 15 miesięcy dosłownie smażyłem się w sosie hollywoodzkiego filmowego życia i niestety poczuwam się do obowiązku rozczarować wszystkich, którzy jeszcze wierzą niezachwianie w amerykańską rzeczowość, zasadzającą się na słynnym powiedzeniu: „Czas to pieniądz". Tak pieniądze jak i czas Amerykanie marnują bez żalu na sprawy nie warte ani jednego, ani drugiego. Ich „rzeczowość" objawia się często i właśnie w dziedzinie kinematografii w formach po prostu monstrualnych...

...Ohydna inscenizacja „Anny Kareniny" została puszczona na rynek pt. „Miłość". Bodźcem dla takiego posłużenia się filmową transpozycją L. Tołstoja stał się przeżuwany przez całą amerykańską prasę rzekomo bezsporny fakt romansu Grety Garbo z Johnem Gilbertem...

...Ameryka już teraz przeżywa niezwykle ostry kryzys scenariuszowy. Dla filmowania zużywa się wszystkie możliwe i niemożliwe motywy...

...Amerykańskie wymagania artystyczne są tak proste i zrozumiałe: nie trzeba tragedii! Koniec powinien być przyjemny a nigdy smutny! Najważniejszym nakazem jest uśmiech, uśmiech i jeszcze raz uśmiech.

Oto hasło Kalifornii, szczęśliwego kraju, gdzie wszystkie twarze znają tylko pogodny wyraz.

Zresztą, ten wyraz cechuje nie wszystkich. Pod piekącym słońcem tego kraju nie wszyscy są skłonni do uśmiechu.

Zwłaszcza ci, którzy mają nadzieję znaleźć tu pracę lub sławę pomijając reklamowe pracownie filmowego miasta. Pracę w Kalifornii znaleźć jest tak samo trudno, jak zostać gwiazdą bez przejścia przez sypialnię reżysera w Hollywood...

(„Nowyj Mir", nr 11, 1948)

HOLLYWOODZKI SOS

PODSTAWA POROZUMIENIA

Ważne zagadnienie — ustalenia zasad wiedzy krytycznej w filmie — porusza Leon Kaltenbergh w „Gazecie Filmowej" (nr 13). Przez długi czas uważano mianowicie, że sprawa wątków tematycznych jest całkowicie obojętna w stosunku do zadań formalnych. W przeważającej liczbie wypadków krytyk i recenzent z reguły zadawał pytanie „jak?", rzadko dbając o to „co?".

Klęska estetyki formalnej jaskrawo uwidoczniła się w okresie wielkich przemian społecznych. Nowe pokolenie międzywojenne stawało wobec sprzeczności zachodzącej pomiędzy sprawnością środków formalnych, a pustką treściową powstających dzieł sztuki, opartych o tezę formalistyczną. Krytyka filmowa stanęła wobec konieczności nowego sformułowania dzieła sztuki filmowej. Należało jednak znaleźć nową, bardziej ogólną tezę, inną od formalistycznej, która by pozwoliła na zmianę punktu wyjścia krytycznych rozważań.

Tym punktem wyjścia miała się stać tematyka. Ale jeżeli zamiast formalno-artystycznych walorów naczelne miejsce w ocenie zająć miał temat, to stawało się to wynikiem zupełnej zmiany dotyczącej postawy estetycznej.

Jeżeli zgodzimy się ze stwierdzeniem, że sztuka nie jest bynajmniej tworem autonomicznym, z życiem związanym jedynie tylko bardzo luźno, że natomiast jest pewnym gatunkiem wiedzy o rzeczywistości, to hierarchia tematów i temat jako punkt wyjścia oceny stanie się nową podstawą porozumienia pomiędzy krytykiem, dziełem sztuki a jego odbiorcą.

Przy obiorze tematu jako zasadniczego elementu oceny całego dzieła sztuki filmowej musi być odrzucona całkowicie sprawa krytyki fragmentaryczne.

Obowiązywać powinna krytyczna postawa wobec całości utworu kinematograficznego. Całość ta bowiem jest logicznym wynikiem tematu. Jest jego rozpracowaniem techniczno-artystycznym, gdy sam temat opiera się na przesłankach określonej ideologii. Oznacza to, że założeniem zarówno sprawozdawczej recenzji jak i krytycznej rozprawy filmowej winno się stać takie rozpracowanie krytyczne, które by czytelnikowi pozwoliło na orientację w zasadniczej sprawie: w jakim kierunku i w jaki sposób omawiane dzieło sztuki filmowej zbogaca wiedzę o rzeczywistości? Jaki gatunek sugestii kryje w sobie? Skoro nie ma bowiem żadnych neutralnych społecznie zjawisk, bez względu na to, czy są to powszednie działania, czy dzieła sztuki, sprawa sugestii nabiera specjalnego znaczenia.

Ocena krytyczna — tak często do niedawna stosowana, ocena wychodząca od tego czy innego fragmentu obrazu kinematograficznego, z reguły wypacza poglądy na jego całość. A więc z reguły także odsuwa na dalszy plan sprawę tematu, tym samym odwraca uwagę czytelnika od pokrywania się treści artystycznych z treściami życia.

Ocena fragmentaryczna staje się czymś, co w najwyższym stopniu podrywa całość i sumienność pracy krytycznej nad tym czy innym dziełem sztuki filmowej.

Jest niewątpliwie winą naszej krytyki filmowej — stwierdza Kaltenbergh — że nie potrafi ona odpowiedzieć na pytanie, dlaczego ten czy inny film radziecki jest wielkim osiągnięciem z punktu widzenia tematyki opartej o bazę ideologiczną. Recenzja filmową w zetknięciu z filmami radzieckimi rzadko zdobyła się na ocenę. Po prostu wolała zachwyt wyrażony spiętrzonymi przymiotnikami.

Jest rzeczą charakterystyczną, że właśnie w wypadku, kiedy założenie tematyczne, kiedy wątek fabularny filmu narzuca jakby z góry konieczność ujmowania filmu jako całości, to i wtedy recenzent i krytyk wstydliwie pomija lub zbywa tę najważniejszą podstawę oceny na rzecz lirycznych zachwytów. Zachwyty te mogą dobrze świadczyć o jego wrażliwości artystycznej. Nie są jednak dla czytelnika nigdy ani bodźcem oceny, ani też czynnikiem wyjaśniającym, społecznym komentarzem dzieła sztuki.

Maryna Ładynina w ujęciu Juliana Żebrowskiego

NOWE WYRÓŻNIENIE POLSKIEGO FILMU

W Fontainebleau odbył się w dniach 30 września do 7 października 1948 r. Międzynarodowy Kongres Ochrony Przyrody z udziałem przedstawicieli 40 państw.

W sprawozdaniu, jakie ukazało się obecnie, czytamy:

„W czasie Kongresu dla uczestników urządzono przegląd filmowy najważniejszych obiektów ochronnych w danych krajach. M. in. Ameryka wystąpiła z ciekawym filmem przedstawiającym skutki rabunkowej gospodarki zasobami przyrody oraz krótkometrażówką z Parką Narodowego Mac Kinley, Szwecja z filmem z życia orłów w Alpach, a Holandia z ostatnich stanowisk nosorożca na Jawie.

Na tle tych wszystkich filmów wyróżnił się zarówno wspaniałymi scenami z życia ptaków, jak i najwyższą klasą zdjęć artystycznych film krótkometrażowy pt. „Ptasia wyspa", wykonany przez inż. W. Puchalskiego na jeziorach Milickich. Szczerze pogratulować można Dyrekcji „Filmu Polskiego" wspaniałego sukcesu i wyrazów rzetelnego uznania za produkcję podobnych filmów, które za pośrednictwem polskich delegatów pod adresem „Filmu Polskiego" i Instytutu Filmowego złożyli uczestnicy Kongresu".

„FILM" 1947-48

SPIS RZECZY

W tegorocznych numerach „Filmu" prace swoje namieścili m. in. następujący autorzy:

Władysława Baranowska-Szwajcerowa, Karolina Beylin, Stefania Bądkowska, Stefania Beylin, Nina Bonharova (Praga), Józef Brodzki, W. L. Budziński, Jerzy Broszkiewicz, Janina Brzostowska, Leon Bukowiecki, Stefania Bądkowska, Jan Czarny, Barbara Drapińska, Leonard Grumet (Hollywood), Marcelina Grabowska, August Grodzicki, Stanisław Grzelecki, Józef Hejrei, Józefa Hoeferowa, Joris Ivens, Pantalejmon Jurjew, Andrzej Jasicki, Lech Jeszke, Karol Koźmiński, Zbigniew Kuźmiński, Leon Kaltenbergh, Tadeusz Kowalski, Henryk Korotyński, Zbigniew Krawczykowski, Jalu Kurek, Jerzy Kuryluk, Józef Kremer (Ameryka Południowa), Aleksander Kulisiewicz, Mariusz Margal (Paryż), Ivan Malinowski (Kopenhaga), Wojciech Natanson, Władysław Orłowski, Barbara Olszewska, Tadeusz Peiper, Zbigniew Pitera, Ludomir Rubach, Władysław Smólski, Anatol Stern, Stanisław Strumph Wojtkiewicz, Artur Marya Swinarski, M. Sychew, Jerzy Toeplitz, Bohdan Węsierski, Witold Wieroniej (Budapeszt), Sven G. Winquist (Sztokholm), Wanda Wertenstein, Janina Wierzbowska, Władysław Walicki, Wacław Zdżarski, Eugeniusz Żytomirski.

Rysunki swe zamieścili następujący karykaturzyści, graficy i rysownicy:

Stefan Brzozowski, Jerzy Jankowski, Jotes, Zbigniew Lengren, Jan Lenica, Janusz, Nasfeter, Mieczysław Neumann, Mieczysław Mierzejski, Wacław Szulc, W. Skowroński, Tekko, Andrzej Wiercieński i Julian Zebrowski.

„FILM" Z ROKU 1948 ZAWIERA:

Nr 33 — Nowe drogi polskiej kinematografii (wywiad z nacz. dyr. P. P. F. P., inż. Albrechtem) — „Grupa 19-tu" — Paryż — Warszawa — Joris Ivens w Polsce — X Muza w niewoli dolara.

Nr 34 — (poświęcony kinematografii państw słowiańskich): O nowy film czechosłowacki — Kinematografia radziecka po wojnie — Dziś i jutro filmu bułgarskiego — Własny styl pracy filmu czechosłowackiego — Czechosłowacki film krótkometrażowy — Józef Mucling.

Nr 35 — Bez dobrego scenariusza nie ma dobrego filmu — Komitet ocalenia filmu francuskiego — Hollywoodzkie kury znoszą złote jaja — Kukiełki chodzą własnymi drogami — O ukraińskiej produkcji kinematograficznej.

Nr 36 — Eisenstein, poeta ekranu — „Syrena" — Cień kominka — Temat filmowy — Scenariusz w ogniu — Paul Robeson — Antyfaszysta na ławie oskarżonych — Antoine et Antoinette.

Nr 37 — Film musi się odmłodzić — Realizm teatralny i filmowy — Literatura filmowa — List znad Sekwany — Miasto złamanych serc — Węgierska kinematografia — Na tropie aktora — Jak zostać gwiazdą filmową.

Nr 38 — Scenariusz radziecki — Kraina nieograniczonych możliwości — Granica gatunków — Kraj, któremu Hollywood porywa gwiazdy — Film w Meksyku — Triumf polskiej kinematografii — Rewolucja wydawnicza — Stracony weekend (fragment scenariusza) — Wielka ankieta: Mój typ bohatera filmowego.

Nr 39 — Granice prawdy — Oczyma oświęcimiaka — Fabryka złego gustu — Dom pod Oświęcimiem — Ostatni etap — Syberia na ekranach — Nowiny z Hollywood — Zeznania obozowe Raportfuhrerin.

Nr 40 — Film o dziejach warszawskiej ulicy — Majakowski i film — Podwójny tekst — Proces — Painlevé — Niewidzialni twórcy filmu — Bela Balazs w Warszawie — Eichlerówna wróciła — Solski gra „Judasza" w Poznaniu.

Nr 41 — Gorki o filmie i filmy o Gorkim — Krakatit — Film o Polsce — Sarah Bernhardt, aktor i człowiek — Kamera szuka prawdy o życiu — Głos szarego wyborcy — Na ekranach Moskwy — James Mason.

Nr 42 — Film uczy czytać — Barwa w filmie — Polska, dokument nowej epoki — Wiosna 1948 w Pradze — Leon Moussinac w Polsce — Filmy Painlevé'go — Fizyka morduje niebieskie oczy — Wywiad Brzostowskiej o Studium Filmowym w Nieborowie.

Nr 43 — Spotkanie — Na granicy nowych form plastycznych — Z imieniem Moliera na ustach — Polsko-czeski weekend — Moskwa na ekranie — Hallo, tu Ameryka Południowa — Louis Jouvet — Moda w filmie.

Nr 44 — Jacques Feyder — Fotogeniczność morza — „Drukarnia" — Film włoski unika łatwizny.

Nr 45 — Reżyser Zeman realizuje polski film — Dzieło Lumière'a — Czwarty rok kinematografii francuskiej — Postrach mórz (scenariusz) — Najmłodsza gwiazdka filmu polskiego — Siła brutalna — Izabelcia (felieton).

Nr 46 — Dekoracje — Frontowi pracownicy kultury — Staruszkowie z Hollywood — Taszkient — Reżyserowie włoscy w pełni pracy — Dlaczego Niemcy nie mieli bomby atomowej — Łza Grety Garbo — Rey O'Brien (humoreska).

Nr 47 — Trzy aspekty filmów wojennych — W Mińsku kręcą filmy — Bratri v triku — Dwa festiwale, dwa zwycięstwa — Filmy o polskim morzu — Ci, o których się nie pisze — Jak powstał film o Olimpiadzie.

Nr 48 — Locarno 1948 — 50 lat czechosłowackiej kinematografii — O ludziach gruzińskiego filmu — Warszawa siedzibą światowej unii filmu dokumentalnego — Konik garbusek — Człowiek o dwóch sercach (felieton).

Nr 49 — Film w służbie pokoju — Kinematografia radziecka — Film w Warszawie i za Warszawą — W cieniu zdjęć plenerowych — Wywiady z filmowcami na kongresie wrocławskim: Pudowkin, Cziaureli, Daquin, Barbaro, Hunt, Hay, Montagu, D. O. Stewart — Na ziemi ukraińskiej powstają piękne filmy.

Nr 50, jubileuszowy, 32 strony — Wywiad z dyr. naczelnym St. Albrechtem — Na ekranach Moskwy — Wenecja 1948 — Literatura i kino — Zła passa filmu francuskiego — Wywiady z Danutą Szaflarską i Janem Kurnakowiczem — „Robinson warszawski" — Z lotu ptaka — Nowe płomienie starych Orleanów — Kukiełki pod obstrzałem — Laboratorium filmowe — Śmierć D. W. Griffitha — Polskie krótkometrażówki oraz początek wielkiej powieści filmowej „Wychowanie uczuć" i konkurs „14 liter".

Nr 51 — Radzieckie filmy naukowe — Skandaliczna historia hollywoodzkiego fałszerstwa — Radziecka komedia muzyczna — Kręcimy na Podhalu — Zapomniany jubileusz — Festiwal najlepszych filmów — Statyści na plan.

Nr 52 — Drapińska o sobie — Zespół produkcyjny „Warszawa" — Aldo Vergano w Polsce — Węgry upaństwowiły kinematografię — Początek — Kinematografię radziecką stworzyła rewolucja — Muzyka w filmach radzieckich.

Nr 53 — Nawiązujemy współpracę z kinematografią bułgarską — Młoda gwardia na ekranach ZSSR. — Paryski etap „Ostatniego etapu" — Radzieckie filmy dla dzieci — Milczenie jest złotem — Radzieckie filmy rewolucyjne — Sezon w Sztokholmie.

Nr 54 — Wyniki festiwalu filmów radzieckich — Film duński — Zaczęło się od Czapajewa — Dwa sentymentalizmy — Spotkanie z Umberto Barbaro — Aktor polski w filmie włoskim.

Karkonosze w śniegu. Ekipa filmowa w czasie zdjęć. Artykuł Tadeusza Chrzanowskiego w nast. numerze.

Nr 55-56 — Fragment książki J. Toeplitza (Realizm włoski) — Bilans kinematografii radzieckiej 1948 — „Młoda Gwardia" — Wyspa kormoranów — Przez „Ostatni etap" do światowego rozgłosu — Ludwik Solski nieznany — Ofensywa filmu czeskiego — „Dubing" „Ulicy Granicznej" — Instruktor wzruszeń — Ci, o których się nie pisze — O upowszechnienie kultury filmowej — Rycerze „krzyża maltańskiego".

Poza tym we wszystkich numerach nasze stałe działy: Co ujrzymy na ekranie, Przegląd Zagraniczny, Przegląd Teatralny, Odpowiedzi Redakcji.

NOTATNIK RECENZENTA

Aleksander Newski (42), Aleksander Matrosow (49), Aliszer Nawoi (55—56),

Bitwa o szyny (35), Bracia (46),

Clair odgrzewany (40), Casablanca (42), Czarodziejskie ziarno (45), Chłopiec z przedmieścia (47), Czerwony krawat (52), Cezar i Kleopatra (53),

Dwulicowa kobieta (33), Dwaj panowie F (36) Dusze czarnych (38), Dzwonnik z Notre-Dame (47), Dragonwyck (47), Dom poprawczy (48), Decyzja profesora Milasa (51),

Eksperyment dra Ehrlicha (55—56).

Gasnący płomień (42), Gilda (48), Gdzieś w Europie (55—56),

Harry Smith odkrywa Amerykę (52),

Jasne Łany (35), Jej pierwszy bal (53),

Krakatit (50),

Mr Smith jedzie do Waszyngtonu (38), Moje uniwersytety (41), Mali detektywi (41), Monsieur La Souris (45), Melodia serc (46), Moja miła (47), Młodzi idą (48),

Na tropie zbrodni (35), Niepotrzebni mogą odejść (36), Niebo czy piekło (37), Nauczycielka wiejska (39), Nicholas Nickleby (39), Noc w Casablance (49), Na morskim szlaku (51), Narzeczona z Turkmenii (51), Nikt nic nie wie (54),

Ostatni etap (36), Oświęcim na ekranie (38), Oflag XXVII (42), Okoliczności łagodzące (46), Obywatel Kane (50), Ostatni Mohikanin (53),

Polskie krótkometrażówki (33), Podejrzenie (37), Pani Miniver (38), Pościg (40), Pirogow (43), Postrach mórz (44), Pieśń tajgi (50), Pucybuty (Dzieci ulicy) (50), Przeczucie (52), Pociąg jedzie na wschód (53),

Rodzina Froment (39), Rosanna siedmiu księżyców (44), Rudzielec (54),

Skarb Tarzana (35), Syrena (38), Stalowe serca (41), Siostra lokaja (45), Stracony weekend (47), Sępy (55—56), Słońce wschodzi (55—56),

Trzech panów Ludwików (33), Timur i jego drużyna (44), Tajemnica nocy wigilijnej (50), Tchórz (51),

U progu tajemnicy (40), Uczennica Ia (52).

Wieczna Ewa (37), Wśród ludzi (40), W pogoni za mężem (46), Wielka nagroda (47), Wielkie nadzieje (50), Wyrok sumienia (54),

Volpone (49),

Zielona dolina (40), Zielone lata (43), Zagubione dni (44), Zapomniana wioska (51), Zakazane piosenki — wersja druga (52), Zbieg z Dartmoor (55—56),

Życie Emila Zoli (43).

WYNIKI KONKURSU JUBILEUSZOWEGO

Prawidłowe rozwiązanie Konkursu brzmi:

1. Tęcza, Ostatni etap
2. Nicholas Nickleby, Awantura w zaświatach
3. Stalowe serca, Zielone lata
4. Elwira Madigan, Dwulicowa kobieta
5. Wśród ludzi, Admirał Nachimow
6. Ludzie bez skrzydeł, Aleksander Newski
7. Tajemnica nocy wigilijnej, As wywiadu

„TO NASZE DWA LATA".

W dniu 28. 11. br. jury Konkursu Jubileuszowego przystąpiło do przeliczenia nadesłanych odpowiedzi. Odpowiedzi nadeszło 1929

z czego 1594 trafnych, 327 nietrafnych i 8 nieważnych (niepełnych lub bez kuponu).

Następnie przystąpiono do losowania nagród.

W wyniku losowania nagrody otrzymują:

pierwszą (zegarek): Gibczak Arkadiusz (Łódź) i Żerdzicki Jerzy (Poznań) — **drugą (komplet amerykański):** Brande Grzegorz (Łódź) i Jasińska Genowefa (Elbląg) — **trzecią (wieczne pióro):** Tomaszkiewicz Zbigniew (Jelenia Góra), Żuchowski Janusz (Włocławek) i Lamert Wanda (Gdańsk) — **czwartą (blok pamiątkowy):** Kondolc Henryk (Katowice), Kilar Wojciech (Katowice), Pasiorowska Helena (Włochy p. Warszawą), Włodarzówna Maria (Wieliczka), Kaczmarkówna Maria (Poznań).

Oprawne roczniki „Filmu" 1947 otrzymali: Roman Kuczyński (Wrocław), Sierzputowski Kazimierz (Siedlce), Machowski Stanisław (Swidnica). Nowakowska Ludmiła (Radom), Piskorska Bogumiła (Poznań), Ossowska Łucja (Poznań), Bromberek Wiktor (Poznań), Pawłowska Albina (Poznań), Gumprecht Krystyna (Malbork), Skrycka Anna (Łódź), Berent Krystyna (Jelenia Góra), Papieżówna Irena (Kraków), Findiusz Julian (Kraków), Lipka Tadeusz (Kraków), Maciuszek Zbigniew (Bytom).

Półroczną prenumeratę „Filmu" wylosowali: Mogielnicka Janina (Bytom), Sawiuk Jerzy (Bydgoszcz), Grum Jerzy (Jelenia Góra), Siwczyński Jerzy (Częstochowa), Langner Lucyna (Jarocin), Szczepaniuk Edward (Katowice), Droste Tomasz (Katowice), Szkuta Franciszek (Katowice), Smieja Józef (Katowice), Maślankówna Anna (Katowice), Grabowski Wiesław (Katowice), Jurczuk Wiesław (Kraków), Bańdur Zygmunta (Kraków), Lisocka Cecylia (Kraków), Gawłowiczówna Danuta (Kraków), Górecka Aleksandra (Mińsk Mazowiecki), Poręba Maria (Nowy Sącz), Konieczny Walenty (Poznań), Matyjasik Henryka (Ursus), Paulo Maria (Wrocław), Szacki Jerzy (Warszawa), Dernalowicz Wanda (Warszawa), Suchta Ryszard (Wawrzyszew Nowy), Warpechowski Janusz (Zabrze).

Półroczną prenumeratę „Gazety Filmowej" otrzymali: Girtler Józef (Bytom), Dzikowska Danuta (Bydgoszcz), Sierzputowski Tadeusz (Bydgoszcz), Kujbid Włodzimierz (Katowice), Filc Jerzy (Jelenia Górz), Witwicka Danuta (Jelenia Góra), Makowska Brygida (Kwidzyń), Górna Wanda (Konstantynów k. Łodzi), Gurfinkel Nathan (Łódź), Mastalerz Jan (Łódź), Staszewski Aleksander (Łódź), Kościuk Tadeusz (Łódź), Piętówna Joanna (Poznań), Mrozowski Wiesław (Pruszków), Mądra Kornelia (Ostrów Wlkp.), Piekarska Teresa (Radom), Liwowski Stanisław (Tomaszów Mazowiecki), Hierowski Henryk (Toruń), Janiakówna Krystyna (Toruń), Prugar-Ketling Zygmunt (Warszawa), Najder Urszula (Warszawa), Dębińska Alina (Warszawa), Żurowska Helena (Wałbrzych), Gościcka Teresa (Zduńska Wola), Księski Janusz (Znin Wlkp.).

Poza tym zostały wyróżnione dwa rozwiązania, opracowane artystycznie z dużym wkładem pracy i pomysłowości. Autorzy ich: Janusz Rapnicki z Lublina i Tadeusz Kaliszan z Poznania otrzymują jako nagrody po 50 fotosów filmowych.

SYNOWIE

(WARSZAWA)

Sztuka Arthura Millera „Synowie" należy do tych utworów młodej literatury amerykańskiej, które demaskują zbrodnicze machinacje kapitalistów i są wyrazem poglądów postępowego, demokratycznego odłamu społeczeństwa Stanów Zjednoczonych. To co pokazuje nam Miller nie jest jeszcze zdecydowaną walką z imperializmem, to nie jest nawet wskazanie dróg, jakimi walka ta musi być prowadzona — samo już jednak napiętnowanie przestępczego egoizmu i bałwochwalczego kultu burżuazji amerykańskiej dla pieniądza — kultu, który w wypadku niesławnego bohatera „Synów" - fabrykanta części samolotowych przeradza się w masowe morderstwo dla zysku (przemysłowiec-zbrodniarz nie zawahał się zaopatrzyć samolotów bojowych w wadliwie wyprodukowane przez siebie części silników, przez co spowodował śmierć licznych lotników i stał się sprawcą samobójstwa własnego syna!) — już to jedno nadaje sztuce niewątpliwą wartość społeczną.

Walory artystyczne „Synów" nie są zbyt wielkie, nie brak w tej sztuce niezręczności, elementów taniej (w amerykańskim stylu) sensacji, a nawet naiwnej metafizyki („symboliczne" drzewko!) — przy odpowiedniej jednak reżyserii wszystko to, co nas w utworze Millera razi, dałoby się niewątpliwie stonować i wygładzić. Niestety — ani reżyseria, ani wykonanie „Synów" nie stały na tym wysokim poziomie, do jakiego Teatr „Ateneum" zdołał już publiczność przyzwyczaić. Sztukę grano nieszczególnie, bez przekonania (Pietraszkiewicz), lub sztywnie i sztucznie (J. Warmiński). Świetna artystka Ewa Kunina osłabiła potężne wrażenie, jakie pozostawiła po sobie jako tragiczna matka w „Krwawych godach" Lorki — wygraniem podobnych (ale tylko pozornie!) momentów w sztuce Millera.

Przedstawieniu zaszkodził również — i to wybitnie — przekład sztuki rojący się od błędów językowych i stylistycznych. (Z)

Wielkim powodzeniem cieszy się w STARYM TEATRZE W KRAKOWIE świetna komedia Eugeniusza Pietrowa „WYSPA POKOJU". Sztukę radzieckiego pisarza wyreżyserował Wł. Krzemiński, a w głównej roli wystąpił Kazimierz Szubert. Na zdjęciu: Jadwiga Baronówna (Pamella) w jednej ze scen „Wyspa pokoju"

DOM OTWARTY

(WARSZAWA)

Komedia mieszczańska ze schyłku ub. stulecia stała się „spécialité de la maison" warszawskiego Teatru Nowego. Repertuar tego teatru cechować zaczyna rzecz nader groźna dla rozwoju każdej placówki scenicznej, a cóż dopiero dla placówki o dużych ambicjach artystyczno-kulturalnych: monotonia. I nie tylko to. Teatr Nowy — wbrew swej nazwie — prowadzi swą specyficzną egzystencję artystyczną jakby na marginesie tych przemian kulturalnych, jakie w Polsce dzisiejszej zachodzą, na marginesie istotnych zadań nowego, ludowego teatru. Uprawianie scenicznej satyry na dawno już ostatecznie ośmieszone i pogrzebane zeszłowieczne mieszczaństwo — satyry nie pozbawionej zresztą łezki sentymentu — nie może i nie powinno trwać w nieskończoność.

Ostatni spektakl Teatru Nowego nie budzi entuzjazmu. „Dom otwarty", jedna ze słabszych sztuk Bałuckiego karierę swą zawdzięczająca przede wszystkim wybitnym kreacjom aktorskim, dziś jest już — powiedzmy szczerze! — nie do oglądania i nie do słuchania. Błahą i nudną tę komedię grać obecnie można jedynie chyba przez pietyzm dla autora „Grubych ryb", jako przypomnienie starego naszego dramatycznego repertuaru. Pomysł „ożywienia" jej i „upikantnienia" przy pomocy piosenek, kupletów, wstawek baletowych i tym podobnych — niezawodnych; zdawałoby się w rękach takich speców, jak Tuwim i Perzanowska sposobów — nie był szczęśliwy. W konsekwencji — to co ujrzeliśmy na scenie Teatru Nowego nie było ani Bałuckim, ani Tuwimem, ani Perzanowską. Wstępna pantomima taneczna wogóle nie miała nic wspólnego z zapowiadanym w programach przedstawieniem. Autentyczny był jedynie Andrzej Bogucki, którego Fikalski zapisze się niewątpliwie „złotymi zgłoskami" w długim rzędzie Fikalskich — Janowskiego, Wolskiego, Solskiego, Trapszy, Leszczyńskiego i innych znakomitych naszych aktorów. Był to Fikalski Bałuckiego — Tuwima, ale zawsze — Fikalski. (Z)

Na zdjęciu: Zofia Sykulska (Janina Zelska) i Andrzej Bogucki (Fikalski)

Scena ze sztuki T. Rattigana „KADET WINSLOW", wystawionej przez TEATR KAMERALNY W ŁODZI. Konstanty Pągowski (Winslow — ojciec) i Janusz Jaroń (adwokat)

Świetna aktorka Jadwiga Zaklicka jako królowa Anna w „SZKLANCE WODY" — E. Scribe'a (TEATR RADOMSKO-KIELECKI)
Rys. Edward Głowacki)

AMFITRION 38

(KRAKÓW)

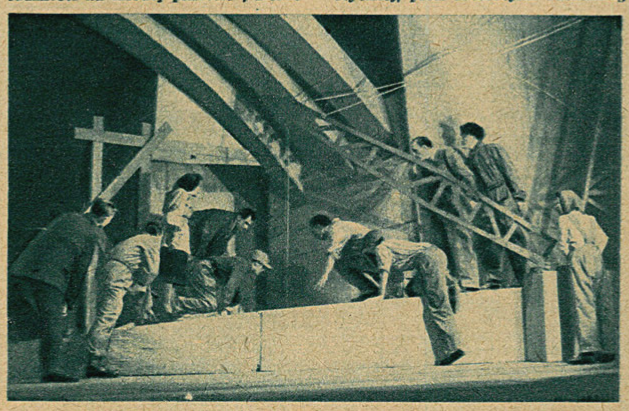
„Czy jest coś piękniejszego niż generał, mówiący o pokoju?" — pyta z zapałem jedna z postaci w dowcipnej i mądrej komedii Jana Giraudoux: „Amfitrion 38" — „Owszem" — odpowiadają mu: „dwaj generałowie, którzy mówią o pokoju!"

Jeśli sobie uprzytomnimy czas powstania tego utworu (1929), zrozumiemy jasno sens owych aluzji. Giraudoux wyśmiewa wojnę i wojowników, głosi pochwałę kraju, żyjącego w pokoju, „którego nie prują okopy wojenne, wśród ptaków i psów, nie znających smaku ludzkiego mięsa". Pochwała pokoju, tak wymowna, jest zarazem — pochwałą miłości. Miłości spokojnej, choć gorącej, wiernej, bardzo ludzkiej. Bogowie, zjawiający się tutaj, odkrywają człowiekowi jego najistotniejsze człowieczeństwo. Stanowią kontrastowe tło dla owej — jak pięknie mówi Giraudoux — „młodej ludzkości na młodej planecie", ziemi.

Dla reżysera i aktorów stanowi „Amfitrion" zadanie wdzięczne i niepospolicie trudne. Sztuka odnajduje swój blask w piękności dialogów, pełnych gry słów, paradoksów, porównań, subtelnych dowcipów. Jowisz i Merkury przemawiają ludzkim głosem i przebierają się za śmiertelników — a jednak są od nich tak różni, tak bardzo owiani powietrzem międzyplanetarnych przestworzy!

We Francji inscenizował „Amfitriona" Jouvet, grając na pierwszym przedstawieniu (8. 11. 1929 r.) rolę Merkurego, podczas gdy Jowiszem był Piotr Renoir, Alkmeną — Walentyna Tessier, a niewielką rolę trębacza objął sławny dziś aktor filmowy Michel Simon.

Krakowskie obecne przedstawienie „Amfitriona 38" w Teatrze Starym jest wielkim sukcesem tłumacza i reżysera tej sztuki Bohdana Korzeniewskiego. Współpracując z autorem oprawy plastycznej, prof. Andrzejem Pronaszką,



pokazał przedstawienie, którego każdy szczegół jest przemyślany inteligentnie, uwidoczniony jasno, odtworzony subtelnie. Świetnym pomysłem było przybranie obu bogów we fraki i białe płaszcze, podczas gdy śmiertelnicy mają stylowe kostiumy greckie. Pomysłowo rozwiązano też łamigłówkę przemiany Amfitriona i Jowisza.

Wśród wykonawców górowali: Woszczerowicz jako niesamowity i niecodzienny Merkury, oraz Mrożewski, imponująco mądry i interesujący Jowisz. Stebnicka była bardzo kobiecą i bardzo wymowną Alkmeną. Wyborny komik, Hołoubek, ostatnio niewłaściwie obsadzany, znalazł tym razem pole do popisu w rólce „kompozytora na jednej nucie". Inni wykonawcy grali nieco zbyt naturalistycznie, nie podkreślając dostatecznie poetyckości tekstu Giraudoux. W. N.

Na zdjęciu: Zdzisław Mrożewski (Jowisz) i Jacek Woszczerowicz (Merkury)

BUDOWALI MOST (WARSZAWA)

Scena ze sztuki Gabrieli Pauszer-Klonowskiej „Budowali most", starannie wystawionej przez Teatr Dzieci Warszawy w sali YMCA. Sztuka w sposób sugestywny i plastyczny opowiada o odbudowie Mostu Poniatowskiego, bawiąc i wzruszając młodą widownię swoją żywą akcją, a zarazem zapoznając ją z pięknem i doniosłą wagą pracy i twórczego wysiłku człowieka.

CO UJRZYMY NA EKRANIE

ULICA GRANICZNA

Scenariusz: Ludwik Starski oraz Aleksander Ford i Jean Forge.
Reżyseria: Aleksander Ford.

W rolach głównych: Władysław Godlik, Jerzy Pichelski, Jerzy Leszczyński, Mieczysława Ćwiklińska, Tadeusz Fijewski, Władysław Walter, Maja Broniewska, Jurek Złotnicki i inni.

Bohaterska epopeja getta warszawskiego na tle ogólnych zagadnień okupacyjnych.
Produkcja „Film Polski" (1948).
Częściowa realizacja w ateliers w Barrandovie (CSR).

◇

EXPRESS MOSKWA — OCEAN SPOKOJNY

Tyt. dotychczasowy „Pociąg jedzie na wschód"

Scenariusz: Leonid Malugin.
Reżyseria: Juliusz Rajzman.
Muzyka: Tichon Chriennikow.
W rolach głównych: Lidia Darnowska i Leonid Gallis.

Interesująca podróż dwojga młodych ludzi na olbrzymiej trasie transazjatyckiej.
Film w barwach naturalnych.
Prod. „Mosfilm" (1948).

◇

RENEGAT
(Fame is the spur)

Scenariusz: Nigel Balchin, według noweli Howarda Springa.
Reżyseria: Roy Boulting.
Muzyka: Allan Rawsthorne.
W rolach głównych: Michael Redgrawe (Hamer Radshaw), Anthony Wager (Radshaw jako dziecko), Rosamund John (Ann), Bernard Miles (Tom Hannaway) i inni.
Historia kariery politycznej człowieka z tłumu, który dostąpiwszy zaszczytów łamie ideały swej młodości.
Produkcja: "Two Cities Film J. A. Rank" (1947).

Margaret Lockwood i Dennis Price wybierają się na zjazd narciarski, ale w... studio. Jak widać tło jest domalowane

KUPON KONKURSU ŚWIĄTECZNEGO

Nazwisko i imię artysty (tki):

1. .....
2. .....
3. .....
4. .....
5. .....
6. .....
7. .....
8. .....
9. .....
10. .....

Hasło filmowe (z pierwszych dziesięciu liter):

.....

.....

Imię i nazwisko:

.....

Adres:

.....

Wiek ..... Zawód .....

Już ukazał się w sprzedaży

ŚWIĄTECZNY NUMER

„GAZETY FILMOWEJ"

w podwójnej objętości
12 stron druku

Numer ten bogato ilustrowany zawiera studia, artykuły i reportaże najwybitniejszych publicystów filmowych polskich i obcych.

Cena podwójnego numeru 40 zł

Do nabycia wszędzie

HALINA GROCHOWSKA
wspaniała tancerka klasyczna w „Marszu" na puentach.

KOSMETYKI KRAJOWE
WARSZAWA
GOSZCZYŃSKIEGO 22
TEL. 4-43-23

Miesięcznik
KINOTECHNIK
Z DODATKIEM „EKRAN"

Cena egzemplarza zł 75,—
Prenumerata roczna zł 750,—

Prenumeratę przyjmuje
BIURO KOLPORTAŻU
Prasy Filmowej Związku
Zawod. Prac. Film. R. P.
Warszawa, Marszałkowska 56 m. 20

NIESZKODLIWA pomadka do ust **LEDA**

ELIKSIR ODOL
DOSKONAŁY ŚRODEK DO PIELĘGNACJI JAMY USTNEJ i ZĘBÓW
w oryginalnych mlecznych flakonach
LAB. CHEM. FARM. A. KOZŁOWSKI SP. z O.O. ŁÓDŹ

№ 4711.
ORYGINALNA WODA KOLOŃSKA
Lab. Chem.-Farm. A. Kozłowski, Łódź

Odpowiedzi redakcji

J. S.: Nie będziemy oszczędzać filmów amerykańskich w recenzjach, o ile nadal będą wykazywały tylko troskę o formę, pozostając wewnętrznie puste.

Hanka z Piły: Mamy nadzieję, że i do Piły dobrną „Dziewczęta z baletu".

Nora z Pomorza: List ciekawy, ale nie ze wszystkimi uwagami możemy się zgodzić. Film ma ogromny wpływ na publiczność i należy się z tym bardzo liczyć, by wpływ nie był szkodliwy.

R. Buczowska: Godzimy się z potępieniem filmu „Gilda". Nawet o grze aktorskiej nie da się nic powiedzieć, gdyż Rita Hayworth jako artystka nie przedstawia nic, jako śpiewaczka i tancerka może być interesująca dla tych, którzy lubią taki styl. Przesyła Pani równocześnie b. trafną listę najlepszych dziesięciu filmów, z których wykreślilibyśmy tylko „Na tropie zbrodni".

„Promienny Bartek": Pseudonim trochę dziwaczny, ale mniejsza o to, skoro pytania są powtórzeniem innych, na które już odpowiedzieliśmy. „Odpowiedzi redakcji" są przeznaczone dla wszystkich czytelników właśnie po to, aby nie potrzebować po sto razy odpowiadać na to samo.

Basia Dąbrowska: Listy na konkurs „Wieczoru" omyłkowo przysłane do nas, przekazaliśmy pod właściwy adres.

Jan Trukses (Głogów): List Pański w sprawie odbudowy kina w Głogowie przesłaliśmy do Centrali Budowlanej P. P. F. P.

Irenka i Hania z Będzina: Listy do artystów najlepiej kierować na adres właściwej wytwórni, podanej na taśmie. Do wykonawców ról głównych „Czerwonego krawatu" trzeba więc napisać na adres „Sojuzdietfilm", Moskwa.

Janusz Matejkowski: Film, o który Pan pyta, nie był istotnie wyświetlany, ponieważ się nie udał.

Blondynek (Warszawa): Natasza Tańska: „Ceskoslovenska Filmova Spolecnost", Praga C. S. R.

Maria Gajewska: Przez omyłkę identyfikuje Pani Centralne Biuro Eksploatacji Filmów z... redakcją „Filmu". Biuro posiada oczywiście dostateczną ilość zdjęć do gablotek, ale my ich nie mamy na sprzedaż.

„3 marynarek" (Skarżysko Kamienna): A. Ignatiew: „Sojuzdietfilm" — Moskwa.

Lidia Marecka: Ma Pani rację. Informator „Przekroju" pomylił się, twierdząc że „Mury Jerycha" Brezy zostały sfilmowane w Ameryce. Istnieje film „Mury Jerycha", ale według amerykańskiej powieści Pawła Wellmana.

Przyjaciółka z Gdyni: Dziękujemy za interesujący list. Trudno w paru słowach wyjaśnić różnicę. Prosimy czytać uważnie „Film" i „Gazetę Filmową", a niewątpliwie znajdzie Pani odpowiedź na swe pytania.

„Marlena z Wrocławia": Wszystkie wymienione przez Panią filmy będą kolejno w nadchodzącym roku wyświetlane we Wrocławiu z wyjątkiem „Pożegnalnego walca", gdyż film ten został zdyskwalifikowany.

Kaja (Cieszyn): „Strachy" to film przedwojenny. Istnieją dwaj aktorzy: Stewart Granger (Wielka Brytania) i James Stewart (U. S. A.).

„Trzy ciekawe warszawianki": Za wiele pytań. Dzieci w filmach amerykańskich są eksploatowane przeważnie „aż do późnej starości" póki ich filmy robią kasę, dzieci w filmach radzieckich grają przeważnie raz, względnie parę razy w rolach specjalnie dobranych dla ich typu i charakteru.

„Kompozytor spod Beskidów": Rolę Barbary w „Melodii serc" grała młoda artystka June Allyson (M. G. M. Studios, Culver City, California, U. S. A.". Artystka jest w trakcie „robienia kariery".

„Życzenia" (Wrocław): Aktorskiej szkoły filmowej jeszcze w Polsce nie ma.

T. Sikorski (Poznań): Na zachodzie jest dziś bardzo mało dobrych filmów i „Film Polski" dysponując teraz szerokim rynkiem zakupu może ograniczyć sprowadzanie „zachodnich mierznot" — jak Pan pisze. Częścią techniczną Pana listu (zupełnie słuszną) zainteresowaliśmy miesięcznik „Kinotechnik".

Akademik z Mysłowic: Adres Lidii Smirnowej: Leningrad „Lenfilm".

Zenon Dziuria (Poznań): Wielokrotnie już zawiadamialiśmy w „Filmie", że nie posiadamy żadnych nut ani tekstów piosenek z filmów.

Kunigas (Wrzeszcz): Natasza Tańska: „Ceskoslovensky Statny Film", Barrandov pod Pragą, CSR.

M. E. B. (Gdynia): Redakcja „Filmu" nie posiada prywatnego adresu W. Drużnikowa ani żadnego innego artysty filmowego. Do Drużnikowa można napisać na adres „Mosfilm", Moskwa.

„Studentka z Krakowa": Niestety, na pytania zadane przez Panią nie potrafimy odpowiedzieć. Film ten nie był i nie będzie wyświetlany w Polsce.

J. G. (Ząbkowice): Niemal w każdym filmie można dopatrzeć się jakiegoś niedociągnięcia. Naturalnie, że amerykański samochód wojskowy w czasie okupacji w Polsce wygląda dość dziwnie, ale to nie dyskwalifikuje filmu.

„Alina z Krynicy": Adresu tego nie posiadamy. Listów nie przechowujemy.

Jerzy Chałachowski (Bydgoszcz): W niniejszym numerze „Filmu" znajdzie Pan odpowiedź na swe pytania.

Jerzy Wykręt (Rakowiec): Zarzuty słuszne, ważniejsze niedopatrzenia były sprostowane.

Nawrot Witold (Siewierz): Zaabonowanie „Filmu" i „Kinotechnika" jest proste. Należy przekazem pocztowym przesłać na adres Administracji pieniądze na prenumeratę i dokładnie, czytelnie podać swój adres.

I. G. (Będzin): W „Ostatnim etapie" Mrozowska grała rolę Cyganki, w „Zakazanych piosenkach" młodej śpiewaczki żydowskiej, Aleksandra Śląska grała w „Ostatnim etapie" rolę Aufseherin. W jednej scenie filmu daje ona innej Niemce w twarz.

L. Lamberska (Starachowice): Ewa Krasnodębska: Dział Produkcji P. P. F. P. Łódź, Sienkiewicza 33. Ludmiła Celikowska: „Mosfilm". (Moskwa).

R. Ch. (Cieszyn): Zdjęć artystów (poza konkursami) nie rozsyłamy.

J. Waniuta (Legnica): Zarzuca nam Pan, że piszemy „dokumentalny", podczas gdy „Przekrój" twierdzi, że pisze się „dokumentarny". Nie wiemy, skąd ta pewność, bo w słowniku Szobera instrukcja jest wyraźna: „dokumentalny", nie: „dokumentarny".

J. B. (Malbork): Chodzenie do kina od 14 roku życia nie upoważnia jeszcze do pracy w P. P. „F. P." Przedsiębiorstwo nie może angażować wszystkich widzów kinowych, bo co by z nimi zrobiło?

Ryszard Narożny (Wielka Brytania): Jeśli Pan zdoła przekazać nam pieniądze za rocznik „Filmu" (850 zł) to natychmiast wyślemy Panu przesyłkę.

Z. K. (Wałbrzych): W razie nadsyłania materiałów prosimy tylko o maszynopisy, względnie bardzo wyraźne pismo.

T. A. (Witnica): Redakcja „Filmu" z pewnością nie rozsyła fotosów „nagich kobiet". Nie rozumiemy słowa „nagich — czy to po węgiersku?

Jan Czański (Bystrzyca): Dziękujemy za list ciekawy, bo szczery. Widzi Pan różnice między rzeczywistością a filmami wychowawczymi, które obrazują pewne ideały. Naturalnie, że ideałów w życiu się na ogół nie spotyka, jednak właśnie zadanie filmu pozytywnego społecznie polega na pokazywaniu publiczności przekładów godnych naśladowania.

„Jeleniogórzanka": Ma Pani naprawdę niezwykły gust filmowy. Pisze Pani „widziałam bardzo wiele filmów, ale tylko trzy były niezwykłe: „Piotr Pierwszy" (zgoda), „Droga do nieba" (także zgoda) i „U progu tajemnicy", — ponury film kryminalno-patologiczny. Nie znaczy to, aby nie był dobrze zrobiony, ale nie możemy zrozumieć, w jaki sposób znalazł się w tak rzeczywiście świetnym towarzystwie.

Hajduk i Ska (Gostynin): Kupony przekazaliśmy Agencji Fotograficznej. Może jeszcze te zdjęcia posiada.

Zaproszenie na narty do Zakopanego i miejscowości górskich Ziem Odzyskanych

Bogusław: Nie możemy kupować zdjęć na ślepo.

„Kinomaniak" (Warszawa): Nie wiemy, skąd Pan wyciągnął nieprawdziwą wiadomość o rzekomym zerwaniu umowy między „Filmem Polskim" a M. P. E. A. Zakupione filmy będą wyświetlane w kolejności.

Czesław M. (Toruń): Fotografia Deanny Durbin i Roberta Cummings była na okładce 25 numeru „Filmu" (1947). Nadsyłając 25 zł na nasz adres (administracja) i podając wyraźnie swój adres dostanie Pan ten numer.

A. Pituch (Bytom): Prosimy zwrócić się do Klubu Filmowców Wąskotaśmowych, Łódź, ul. Poznańska 48.

Jedna za wszystkich. Życzeniom Pani stanie się zadość.

Barbarka z Kamiennej Góry: Prosimy o bardziej rzeczowe pytania, a chętnie odpowiemy.

K. Wysocki (Mokotów): Nie jesteśmy w stanie czytać i oceniać scenariuszy nawet bardzo krótkich.

H. Zemła (Grochów): Jest Pan jeszcze bardzo młody, więc i ocena filmu „Świat się śmieje" wypadła „młodzieńczo. Komedia „klasyczna" to nie znaczy bynajmniej, że jest to dzisiaj szczytowe osiągnięcie filmowe, ale, że w czasie powstawania dany film stanowił przełom tak pod w zględem społecznym jak i artystycznym. A takim filmem jest „Świat się śmieje" na równi z komediami Claira z lat 1930/32.

Leszek S. (Lublin): Nowela jeszcze nie dla nas. W razie nadesłania innej pracy prosimy o maszynopis.

13431 (Cieszyn): Nie jesteśmy upoważnieni do podawania adresów prywatnych. Dyrektorzy „Filmu Polskiego" pracują w gmachu naczelnej dyrekcji, Warszawa, Puławska 61.

„X" ze Skarżyska: Ricardo Montalban jest rzeczywiście Meksykańczykiem. „Porwała" go jednak jedna z wytwórni amerykańskich i udało jej się wykończyć jego karierę w jednym rewiowo-dancingowym filmie. Nowego jego adresu nie znamy.

„Pensjonarki" (Ostrowiec): Film „L'Idole" ukaże się zapewne w przyszłym roku na ekranach polskich — prawdopodobnie pod tytułem „Bożyszcze". Yves Montand jest znanym piosenkarzem paryskim, nie bokserem. Adresu jego nie znamy.

R. W. (Szczecin): W nadchodzącym roku omówimy szczegółowo dwa filmy rysunkowe: Komik garbusek" i „Podróże Gulliwera".

Ninka (Zakopane): Prawidłowa wymowa nazwisk: Moris Szywalie i Marsel Derię. (Oczywiście wymowa zbliżona, gdyż nasze znaki pisarskie nie są w stanie zastąpić dźwięków wymowy francuskiej).

„Agata": Uwaga słuszna. Prostujemy co prędzej b. przykrą pomyłkę: w filmie „Bracia Bouquinquant" gra oczywiście Madeleine Robinson, a nie Madeleine Sologne.

St. Borkowski (Szczecin): Przekazaliśmy do Administracji.

Wydawnictwa nadesłane

Poezje

Antoni Oleha: Zwierciadła, wiersze. Biblioteka Oddziału Wiejskiego Związku Zawodowego Literatów Polskich, Warszawa — 1948.

Tom wierszy wybitnego literata i działacza wiejskiego, autora „Nowej Naprawy". Zdecydowana postawa społeczna, głęboka znajomość spraw wsi i pełne zrozumienie jej dzisiejszych zadań, subtelne odczucie natury i dojrzałe panowanie nad słowem — oto oblicze ideowe i artystyczne Olchy — poety, oblicze, które rysuje się na kartach wartościowej i interesującej książeczki.

Leopold Lewin: Sny o powrocie, poezje. Wydawnictwo E. Kuthana. Warszawa — Kraków — 1948 r.

Powojenny tom wierszy Leopolda Lewina zawiera utwory pisane w latach 1941—44 w Kazachstanie. Na tle współczesnej poezji polskiej wiersze Lewina wyróżniają się szlachetną prostotą formy, szczerym liryzmem i pełną harmonią między myślą i słowem. Jest to poezja dostępna dla najszerszych kół odbiorców wzruszeń artystycznych, a jednocześnie — poezja wysokiego gatunku. Przepojone tęsknotą za ojczyzną, a zarazem głęboką wiarą w jej odrodzenie i szczęśliwą przyszłość, pełne pięknych, egzotycznych obrazów poetyckich — wiersze z tomu „Sny o powrocie" stanowią lekturę prawdziwie wzruszającą i o nieprzeciętnych walorach. (z)

Zdjęcia polskie w tym numerze wykonali operatorzy i fotoreporterzy „Filmu Polskiego": J. Baranowski, Dąbrowiecki, J. Gaus, J. Jaraczewski, W. Janik, P. Makarewicz, K. Szczeciński, F. Średnicki, W. Urbanowicz. Zdjęcia teatralne: R. Burzyński, Kaczkowski — Tyszkowski (Warszawa), Nowicki (Kraków), oraz W. Wojucki.

Redaktor Naczelny
EUGENIUSZ ŻYTOMIRSKI

Zdjęcia zagraniczne: „Mosfilm", „Lenfilm", Kino-Studio im. Gorkiego i Wytwórnia Filmów Artystycznych w Kijowie (ZSRR), Ceskoslovensky Statny Film (Barrandov), Entenazionale Industrie Cinematografiche (Rzym), Mafilm (Budapeszt), Metro-Goldwyn-Mayer i R. K. O. Radio (Hollywood przez M. P. E. A.), J. A. Rank (Londyn), Distributions des Domaines (Paryż) i Serwis United Press (Ameryka, Włochy, Węgry).

FILM
Dwutygodnik

REDAKCJA. WARSZAWA, ul. Marszałkowska 56. Telefon 8-67-09
Wydawca: PRZEDSIĘBIORSTWO PAŃSTWOWE „FILM POLSKI"
Prenumerata roczna zł 720,—, półroczna zł 360,—, kwartalna zł 180,—. Prosimy o regularne wpłacanie na konto P. K. O. I-6826 oraz o czytelne wypełnianie blankietów.

Sekretarz redakcji przyjmuje codziennie w godz. 12—14.
Administracja: ul. Marszałkowska 56, III p., tel. 8-58-32.
Cena ogłoszeń: za 1 wiersz wys. 1 mm i szer. 1 szpalty przy układzie czteroszpaltowym poza tekstem 100,— zł.
Konto P. K. O. nr I-6826.

Rotograwiura Państw. Pozn. Zakł. Graf. Okr. Północ — Zakł. Gł. 5173 K-5033

FILM

POWITANIE ZIMY
(pozuje Jean Simmons)

W numerze: wielki konkurs z cennymi